د. مرسل فالح العجمي

إسماعيل فهد إسماعيل:
ارتحالات كتابية



سلسلة كتاب الرابطة رقم (١٤)

رابطة الأدباء في الكويت
سلسلة كتاب الرابطة
(١٤)

«إسماعيل فهد إسماعيل:
ارتحالاتٌ كتابية»

تأليف

د. مرسل فالح العجمي

الطبعة الأولى
أبريل 2001 م

الكتاب:

« إسماعيل فهد إسماعيل:
ارتحالات كتابية »

الطبعة الأولى
أبريل 2001 م

الناشر: رابطة الأدباء في الكويت

بريدياً: ص.ب: ٣٤٠٤٣ العديلية-الرمز البريدي 73251 الكويت
P.O.Box:34043 Odailia _ 73251 Kuwait

Fax:2510603 فاكس: ٢٥١٠٦٠٣
Tel:2518282 هاتف: ٢٥١٨٢٨٢

تصميم الغلاف: فاطمة الشخص

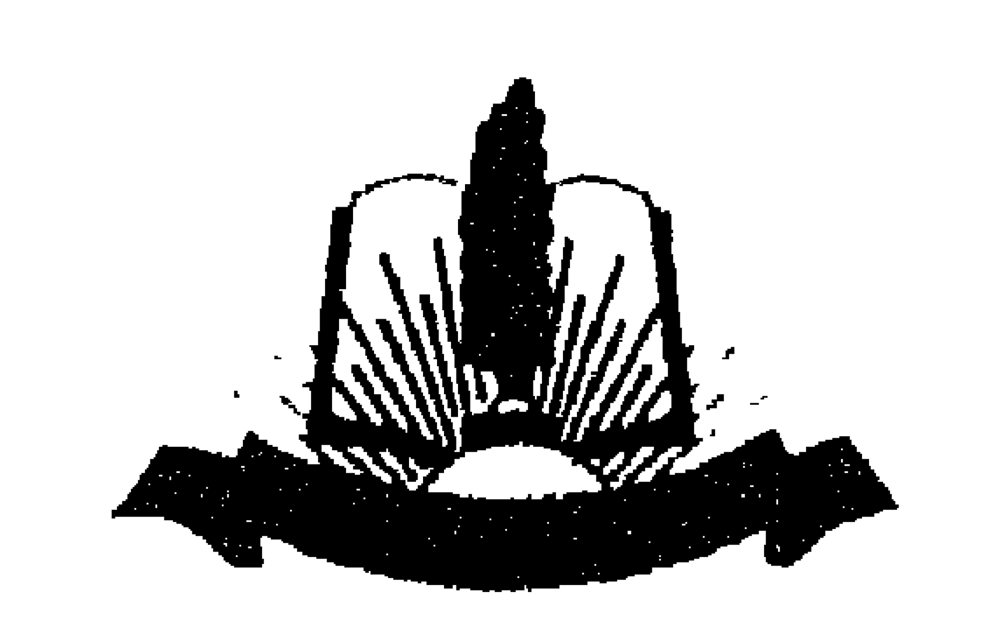
سلسلة كتاب الرابطة
(١٤)

هيئة الإشراف

سليمان الخليفي　　　　د. سالم عباس خدادة

طبع هذا الكتاب بدعم من :
مـؤسـسـة الـكـويـت لـلـتـقـدم الـعـلـمـي

الطبعة الأولى
أبريل 2001 م



"من أجل أن تكتمل القلادة"

وساما نزين به صدورنا، عدنا إلى الذين أودعناهم بين يدي الله، وإلى الذين يعدّون من كبار أدباء الرابطة، وجميعهم أعضاء مؤسسون أثروا الحركة الإبداعية والأدبية في الكويت، بكتب تعريفية نضعها بين يدي الجيل الفتي، ومن لهم اهتمام بمعرفة الرواد، وذلك بمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية.

«إسماعيل فهد إسماعيل: ارتحالاتٌ كتابية»

إضاءة

يقع هذا الكتاب في أربعة أقسام :

١ ـ قسم عن المؤلف .

٢ ـ قسم عن العالم الروائي .

٣ ـ قسم عن الرسم والكتابة .

٤ ـ قسم يتضمن نماذج كتابية .

في القسم الأول آثرت ألا أتحدث عن المؤلف بطريقة تقليدية ، أتوسط من خلالها بين المؤلف والقارئ ، عن طريق تقديم ما أراه مهماً أو مؤثراً في حياة المؤلف أو نتاجه . لقد اخترت ـ عوضاً عن تلك الطريقة ـ مقاربة تمكن القارئ من الاستماع إلى حوار يدور بيني وبين المؤلف ، ومن خلال هذا الإصغاء يعرف ويتعرف بعض ملامح حياة المؤلف إسماعيل فهد إسماعيل وإبداعه . وهكذا سيجد القارئ أن الكتاب يبدأ بما أطلقت عليه «مفتتح حواري» وهو عبارة عن حوار متبادل دار بيني وبين الأستاذ إسماعيل .

القسم الثاني عبارة عن مقالات نقدية كتبت عن عالم إسماعيل الروائي .

القسم الثالث يتضمن شهادة الفنان التشكيلي البحريني عبدالله يوسف حول تجربته التشكيلية في رواية «إحداثيات زمن العزلة» .

وفي القسم الأخير وردت نماذج كتابية من نتاج إسماعيل فهد إسماعيل .

مرسل فالح العجمي

رابطة الأدباء

القسم الأول:

عن المؤلف

مفتتح حواري:

ـ مرسل (١) : أستاذ إسماعيل لنعد إلى البداية ، إلى الطفولة ، هل أحسست في طفولتك بالرغبة بالكتابة؟

= في البدء كنت في سن الرابعة عندما أصيب والدي بالعمى وكان قارئا مدمنا ويملك مكتبة لا بأس بها ، وربما جراء ملازمته المنزل لفقده بصره ، فكر بتعليمي القراءة مبكراً ، وأخذ يرسم أشكال الحروف مستعينا بإصبعه على راحة يدي ، ويعلمني نطقها وربما بسبب من الفضاء الخالي للذهن الطفولي وسرعة التعلم أتقنت القراءة وليس الكتابة قبل أن أبلغ الخامسة وهكذا بدأت في قراءة ألف ليلة وليلة التي أرادها وسيلة لاجتذاب الجيران إلى ديوانيته في زمنٍ لم يكن فيه وجود للراديو أو التلفزيون .

بعد ذلك ، وعندما بلغت العاشرة اتخذت من كتاب ألف ليلة وليلة وسيلة للظهور أمام الصبية الذين يماثلوني سنا وذلك بأن يجتمعوا حولي كل مساء لأروي لهم حكايات من ألف ليلة وليلة حفظتها عن ظهر قلب ومع مرور الزمن صار أولئك الصبية يتوقون إلى سماع قصص غير مكررة ، مما اضطرني إلى عمل ما يشبه «المونتاج» بين الحكايات كي «أركب» حكاية جديدة ، بعدها وجدتني أكتب نصا قصصيا شبيها بحكايات ألف ليلة وليلة ولكنها لا تخلو من ابتكار . تلك كانت أول خبرة كتابية وكنت في حينها في الثانية عشرة من عمري .

مرسل (٢) : هذه الرغبة المبكرة باستقطاب اهتمام المستمعين وهذه الرغبة في النجومية القصصية ، هل تعد مفتاحا لتعدد الأغراض والموضوعات التي تطرقت إليها في رواياتك اللاحقة؟

ـ في حقيقة الأمر ، وقتها لم يكن في البال أن أكون كاتبا روائيا . إذ إن تحديد الهدف برأيي يرتبط بنضج محدد في الوعي . إشغالات الحياة وقتها ما كانت تفسح مجالا لإيجاد شكل من أشكال التفكير لتحديد هوية التوجه المستقبلي . مما أذكره على سبيل المثال أن أول حلم راودني وكنت وقتها في سن السادسة عشرة أن أكون مخرجا وليس ممثلا ، ربما ارتبط هذا بعملية الصناعة «الخلق» وليس الأداء ، ولعلك تجد صدى هذا الحلم في أسلوبي الروائي عامة .

وإذا عدنا ثانية إلى الطفولة والصبا ، فإن أول هاجس إبداعي شغلني هو كتابة الشعر . وقد بدأت بكتابة الشعر «العمودي» ، وبعد ذلك ومع بدء انتشار شعر التفعيلة تحولت إلى شعر التفعيلة . ونشرت من القصائد ما بين عامي ٥٥ ـ ٧٥ ما مجموعه ثلاثة دواوين . لكن بعد استقراري على المنحى القصصي والروائي ، ولقناعتي أن شعري يفتقر إلى جانب إبداعي مهم متميز ، وسط الإصدارات الشعرية العربية المعاصرة صرفت النظر عن طباعة ذلك الشعر على الرغم من كونه نشر في الصحف والمجلات التي كانت تصدر في ذلك الوقت .

عودة إلى السؤال ، خلال ممارستي لكتابة الشعر عدت إلى كتابة القصة ، وكان أن نشرت قصصي الأولى في مجلة الرائد الكويتية التي كانت تصدر في عام ١٩٦١ ، بالإضافة إلى صحف ومجلات عراقية . أثناء ذلك أدركت من خلال الصدى النقدي لدى القراء ، أني قادر ولو بشكل محدود أن أحقق صوتي الخاص في كتابة القصة .

فيما يخص الموضوعات أعتقد أن الأمر يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الحياة التي عشتها والتي وزعتني هنا وهناك فأنا كويتي من أم عراقية ومولود في العراق ، وكان في البال أيام مطلع الشباب أن أظل هناك بيد أن حادثة مطالبة عبدالكريم قاسم بالكويت عام ١٩٦١ أحدثت تميزاً بيني وبين كتاب عراقيين آخرين من جيلي ، فتعرضت لمضايقات جراء كوني كويتياً وأصبحت هذه الصفة أشبه بالنعت . وتعرضت للاعتقال من جانب الاستخبارات العراقية لأول مرة ، بسبب قصيدة نشرتها في جريدة «الحضارة» التي كانت تصدر في بيروت ، وقد كانت قصيدة هجاء للزعيم عبدالكريم قاسم ومطالبته بضم الكويت للعراق . بعد ذلك تعددت الاعتقالات مما اضطر العائلة أن تتخذ قرارها بضرورة عودتي إلى الكويت . عندها وبعد استقراري في الكويت وجدت حالي غريبا على البيئة الكويتية ، وصُنفت من بعض النقاد العرب على أني كاتب عراقي مقيم في الكويت ، بعدما كنت أصنف على أني كاتب كويتي مقيم في العراق ! هذا التوزع بالانتماء عززه أكثر ميزة وجودي في العراق في منتصف الخمسينات بالذات وبعد نجاح ثورة يوليو ٥٢ في مصر . ومن ثم حادثة تأميم قناة السويس ونشوب العدوان الثلاثي على مصر عام ٥٦ ، حيث حدثت القطيعة بين نظام العراق بصفته عضوا مؤسسا لحلف بغداد وبين الحكم الناصري في مصر . وقتها

كنت مركز جذب للأدبيات المصرية والكتب والمجلات التي كانت تصدر في مصر حيث كانت تصلني سراً عن طريق أفراد العائلة الذين يترددون على العراق . تلك الأدبيات كان المثقفون العراقيون المعارضون يتعطشون للاطلاع عليها ويتداولونها سراً فيما بينهم .

أعتقد أن هذين العاملين ؛ الانتماء المرتبك في حينه والاهتمامات القومية ، هما اللذان أديا إلى التوجه القومي في أعمالي الروائية .

ـ إسماعيل (١) : د . مرسل العجمي . . . ما الذي هداك لقراءة أعمالي وأنت طالب دراسات عليا في الولايات المتحدة الأمريكية؟

ـ قابلت إسماعيل فهد اسماعيل ثلاث مرات ، المرة الأولى كانت لقاء القارئ بالمؤلف الضمني ، وكان هذا خلال دراستي في جامعة الكويت ، حدث ذلك أثناء قراءتي لكتاب «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت» لمؤلفه الدكتور محمد حسن عبدالله حيث وردت إشارة وتحليل لثلاث روايات «كانت السماء زرقاء» و«الحبل» «والمستنقعات الضوئية» فكان أن قرأت هذه الأعمال ، حيث أدخلتني إلى عالم غريب ومقلق وغير مألوف في الفضاء الروائي العربي في تلك الأثناء ، ولا سيما رواية «كانت السماء زرقاء» ، ثم قرأت رواية «الضفاف الأخرى» وأعجبتني شخصية (كريم البصري) وأعجبني تصوير المؤلف للاهتزازات النفسية لتلك الشخصية ، ثم قرأت رواية «الشياح» .

في تلك الأثناء كنت أدرس في كلية العلوم ، وكنت أكتب رواية وقصصا قصيرة ، واستوقفني خلو روايات إسماعيل من البيئة المحلية «الكويتية» كما استوقفتني ملاحظة للدكتور محمد حسن عبدالله يتمنى فيها لو أن إسماعيل توجه إلى الكتابة عن البيئة المحلية لكي يكتب رواية كويتية . في تلك الأثناء قررت «بطيش الشباب ونزق الرعونة» أن أسد هذا الفراغ فأكتب رواية كويتية . تعرف أن هذا الأمر لم يكن ولم تأت الرواية ، وذلك لأني عندما تحولت إلى قسم اللغة العربية أحسست بالضآلة أمام قامات الروائيين العمالقة .

في أثناء بعثتي إلى أمريكا والتي بدأت عام ١٩٨٢ وانتهت عام ١٩٩٠ وفي سنيها الأولى انقطعت عن متابعة أعمالك لأني كنت متوفرا على الدراسة الأكاديمية والبحث المنهجي . وبعد الحصول على الماجستير واجتياز امتحانات التأهيل للدكتوراه وصلت إلى مسألة اختيار موضوع رسالتي ، ويبدو في هذه

الحالة أنني وإياك نتقاطع في الهم القومي «إن صحت العبارة» حيث ورد في ذهني أن أكتب «أنا المشرقي» عن الرواية المغربية .

وفعلاً ذهبت إلى المغرب العربي وقابلت العديد من الروائيين وقرأت روايات مغربية بهذا الخصوص ؛ روايات خناثة بنونه ومبارك ربيع ومحمد زفزاف وعبدالكريم غلاب . ومع كل الاحترام لهذه الأسماء وتلك التجربة إلا أن الأمر لم يستفزني لأكتب عنه بحثي أعني «أطروحة الدكتوراه» ويبدو أني لأسباب أجهلها وبناء على موقف غامض قررت أن لا أكتب عن أدباء الكويت تحديداً .

في أثناء مناقشتي مع المشرف البروفيسور «تريفر لا كاسك» حول عدم رغبتي في كتابة الأطروحة عن «الرواية المغربية» فوجئت به يقترح عليّ أن أكتب عن إسماعيل فهد إسماعيل ، وفوجئت به يقدم هذه النصيحة بناء على اطلاع ومعرفة ومتابعة دقيقة لمجمل رواياتك المنشورة آنذاك . بناء على هذا الاقتراح بدا لي الأمر وكأني قد أعفيت من التزامي السابق بعدم الكتابة عن أديب كويتي ، لأن مسؤولية الاختيار قام بها شخص غيري ، وهكذا بدأت الكتابة عن عالمك القصصي ، الأمر الذي شكل المرة الثانية التي قابلتك بها .

في أثناء الأعداد الأولى للأطروحة اكتشفت أن كل رواياتك موجودة في مكتبة الجامعة المخصصة للدراسات العليا .

بعد قراءة الأعمال الروائية ، وبعد جمع الكتابات التي تتحدث عن تلك الروايات قررت أن أرجع إلى الكويت لكي أجري مقابلة شخصية معك ، تلقي الأضواء على بعض الجوانب السيرية أو الأدبية ولا أكتمك أنني قبل أن أقابلك كنت قد قررت أن أكون على عكس طبيعتي متحفظا معك إلى أبعد حد ، حرصا على أن لا يمتزج انطباعي الذاتي مع الحكم لك أو عليك . ولا أدري إن كنت تتذكر أم لا ، ولكنا عقدنا أربعة لقاءات في صيف عام ١٩٨٧م كنت خلالها متقيدا بالأسئلة وبما يرتبط بتلك الأسئلة من إجابات لأني كنت أريد لتلك اللقاءات أن تبقى رسمية محافظة فلا يؤثر انطباعي الذاتي ـ إيجابا أو سلبا ـ على مسار أطروحتي اللاحقة ، وقد استفدت كثيرا من تلك اللقاءات ، وأضاءت تلك الإجابات جوانب غامضة في تناول عالمك الروائي .

ـ إسماعيل (٢) : أنت باهتمامك بالشعراء الصعاليك وبالتجربة العلائية وشعر أحمد العدواني . . . هناك خط عام ينتظم هذه الاهتمامات التي انشغلت

بها بعد حصولك على رسالة الدكتوراه . . . هل هناك باعتقادك صلة خفية أو ظاهرة بينها وبين موضوع أطروحتك؟

ـ الإجابة : لاشك أنك تعرف أن الأمور لا تكون واضحة كل الوضوح في ذهن الكاتب في لحظة زمنية محددة ، ولاشك أيضا أنك تعلم أن الإنسان قد يقوم بعمل معين ، ولو سألته تقديم تفسير قيامه بهذا العمل ، لعجز عن إيجاد إجابة ، اهتمامي بموضوع الصعلكة اهتمام قديم ، بدأ في أثناء دراستي في قسم اللغة العربية ، وتحديدا حوالي عام ١٩٧٦/ ١٩٧٧ . . . عندما درست العصر العباسي . . . وكنت أرى في الصعلكة ـ ولا أزال ـ صورة شاملة ، سمها فلسفية . . . سمها سياسية . . سمها ما شئت ، ولكنها تتجاوز المفهوم المدرسي والتقليدي لظاهرة الصعلكة . أنا على سبيل المثال أرى أن عروة بن الورد صعلوك ، وهو صعلوك في الكتابات المدرسية ، ولكني أرى أن المتصوفة صعاليك ، وأن أبا العلاء المعري صعلوك ، وأن أحمد العدواني صعلوك ، وكذلك سليمان الفليح ، وأن حميدة بطل «المستنقعات الضوئية» صعلوك .

المسألة هنا ليست مسألة جرأة لغوية ، وإنما هي مسألة انطباق تعريف أقترحه على هؤلاء الرجال . أني أعرف الصعلوك كما يلي «الصعلوك إنسان يخرج عن مجتمع يريد أن يهمشه ـ أو على أو من ـ إلى مجتمع بديل وهو بهذا الخروج يريد أن يحقق كماله الإنساني . لا أستطيع إن أقدم إجابة منطقية في سبب اهتمامي بهذه الموضوعات ، وعن وجود صلة بين أطروحة الدكتوراه وموضوع الصعلكة .

ولكني أستطيع أن أقول إن كثيرا من شخصيات عالمك الروائي تبدو في جانب منها شخصيات صعلوكية ، بدءا ببطل (كانت السماء زرقاء) وانتهاء ببطل (الكائن والظل) .

نقطة أخرى قد تقدم بعض الإجابة ، وتتمثل في قبولي كتابة الأطروحة عن عالمك الروائي . فلو لم أجد شيئا جديرا بالكتابة لما تورطت في ذلك البحث ، وهذا يعني بطريقة غير مباشرة وعبر تفسير لاحق أن فضاء عالمك الروائي يقع ضمن دائرة اهتمامي الصعلوكي أو اهتمامي بالصعاليك .

مرسل (٣) : كتبت أربع روايات عن العراق ، ورواية عن الحرب اللبنانية الأهلية ، وروايتين عن حملة نابليون ، وروايتين عن القضية الفلسطينية . لماذا

هذا التشتت الموضوعاتي؟ وكيف استقبلت هذه الروايات كل في الأوساط التي كتبت عنها؟

ـ لابد أن أعترف أن طبيعة الغربة التي عانيتها في المكان جراء توزع الانتماء في البدء ، هي التي شحذت في داخلي بديلها الذي كان جنينيا وأقصد به الشعور بالانتماء إلى ما هو عربي عام .

الأمر الآخر ، أن الأحداث الجسيمة التي صادفتها أمتنا العربية في البؤر المشتعلة حينها ، اتخذت في وعيي أهمية اقتضت ـ وقتها بدافع قومي ـ الكتابة عنها . وحتى وقع الاحتلال العراقي للكويت ما كنت أرى مسوغاً كافيا لأن أصرف وقتا للكتابة عن هموم كويتية ، وأنا الذي كنت أتعامل مع نفسي على أني كاتب عربي أولا وأخيرا ، على الرغم من الكويت ـ بصفتها الوطن ـ حضرت في رواياتي الأولى «الحبل» ، «ملف الحادثة ٦٧» ، «الأقفاص واللغة المشتركة» ، «الطيور والأصدقاء» ، خطوة في الحلم» ، «يحدث أمس» إضافة إلى مسرحية «النص» وكتابات نقدية عن القصة في الكويت ، لكني أعترف أن الكويت بحضورها في تلك الأعمال كانت تأتي من حيث الأهمية في المرتبة الثانية مقارنة بأهمية تلك الموضوعات والمضامين المقصودة ، حتى جاءت السباعية «إحداثيات زمن العزلة» لتكون مخصصة عن الكويت وحدها ، ولعل طبيعة الحدث الذي زلزل الكيان العربي كله ، هو الذي حفزني لكتابتها ، ومن ثم كتابة «سماء نائية» .

أما بخصوص السؤال الثاني وأقصد به الاستقبال الإقليمي لهذا العمل أو ذاك ، فإنه مدعاة اعتزاز لي وأظنك توافقني الرأي على أني معروف عربيا أكثر من كوني معروفاً كويتيا . أقصد بذلك عامة القراء ، بما يترتب على ذلك من طباعة الكتب ونشرها .

مرسل (٤) : من يتابع أعمالك الروائية يلاحظ أن هناك ثلاث مراحل يمكن التعبير عنها بالصيغ التالية : في الروايات الأربع الأولى يظهر في العالم الروائي محاولة «البحث عن أيديولوجيا» ، ومع نشر «الضفاف الأخرى» جاءت مرحلة «استبداد الأيديولوجيا» أقصد طغيان الخطاب المؤدلج على الروائي . ومن «السباعية» ، ظهرت مرحلة ثالثة يمكن أن توصف بمرحلة «تغييب الأيديولوجيا» عن العالم الروائي .

السؤال أو الأسئلة : هل جاءت الانتقالات بناء على أحداث خارجية محضة أم بالإضافة إلى تلك الأحداث يوجد تأمل ذاتي؟

السؤال الثاني : في أي مرحلة من هذه المراحل الثلاث تحس بأن الكتابة أسهل ، ولماذا؟

- أريد أن أحدد الإجابة ، فأشير إلى أعمالي الأولى : «كانت السماء زرقاء» ، «الحبل» ، «المستنقعات الضوئية» ، هذه الأعمال تحديدا كتبت قبل عام ٦٧ ، وإن نشرت بعد عام ٧٠ ، وهي فعلا محاولة للبحث عن هوية انتماء أيديولوجي حيث تجد فيها سيادة واضحة لخليط من الخطابات الوجودية والعبثية وهامشاً من الفكر الماركسي وآخر من الفكر القومي ، وكذلك تجد منحى ذاتيا يعتمد على استبطان التجربة بهامش ذاتي واسع ، وإصرار على تأكيد الشكل الروائي على حساب المضامين المرجوة ، ولا أكذبك القول فإن هذه الروايات كتبت كمخطوطات أولية بيسر وتدفق لغوي سريع ، لكن إخراجها بالكتابة الأخيرة المعدة للنشر اقتضى جهودا كبيرة فعلا بهدف تجويد الشكل أو العمل على ابتكاره من خلال اللجوء إلى ما يشبه عمل المخرج السينمائي في إنتاج الفيلم ، على سبيل المثال أخذت كتابة «كانت السماء زرقاء» ما يزيد على عشرات المرات ، وكذا الحال بالنسبة لروايات أخرى كتبت في تلك الفترة .

بعد هزيمة ٦٧ أصبت بما يشبه الخرس إزاء جسامة الحدث ، حيث كان الإيمان شبه المطلق بأن العرب منتصرون ، وأن ما كنا نسمعه من الإذاعات العربية هو ما يحدث في الواقع . أمام تشظي هذه القناعة في حرب ٦٧ ، واجهني سؤال انبعث من داخلي ، لماذا أكتب؟ عدا ذلك واجهني سؤال آخر : أين أنا مما يحدث؟ وكيف أفهم ظاهرة الهزيمة؟ وما جدوى الخطابات السياسية لأنظمة ومنظمات وأحزاب عربية؟ أمام هذه الأسئلة مجتمعة واجهني سؤال حاد وكبير : أين يكمن الخلل؟ فكان أن اتجهت إلى التاريخ العربي بحثا عن إجابة تهديني إلى هوية غير معطوبة . خلال قراءتي للتاريخ التي استغرقت ما يقرب من ست سنوات بدءا بالعصر الجاهلي إلى ظرفنا الراهن - منصرفا عن الكتابة كليا - وتوقفت عند ما يمكن أن ندعوه عربيا بالعصر الوسيط ، أو بدء تفكك الإمبراطورية العثمانية «عصر المماليك» ، فاكتشفت أن العرب كانوا مؤهلين لأن

يتبوؤا مكانة حضارية قد لا تقل عن مكانة الحضارة الغربية أو الأمريكية لولا الغزو الفرنسي الذي عاد بالأمة العربية «مصر تحديداً» إلى الوراء قرونا عدة. وكما عرفت من الجبرتي نقلا عن النسخة الأصلية المطبوعة من بولاق، وكذلك عن كتب المستشرق الروسي لوتسكي ومراجع أخرى، أن مصر في ذلك العصر من القرن السابع عشر كانت متقدمة صناعيا، فهناك ما يزيد عن أربعمئة مصنع أو مشغل لشتى أنواع الصناعات متدرجة، بدءا من المتدربين الصبية مروراً بالعمال أو الشغيلة، ثم المدربين، ثم المعلمين، ثم مشايخ الصناعات الذين يجمعهم ما يشبه الاتحاد التنظيمي، وكانت المصنوعات المصرية تتواجد في الأسواق الأوربية على سبيل المثال، بصرف النظر عن المعاناة المترتبة على غياب الحريات واستبداد الحكام المماليك. هذا الغزو وضع نصب عينيه قبل كل شيء وأد الصناعة المصرية وتفكيك المصانع والمشاغل ونقلها إلى فرنسا بالأسطول الذي جاء بالجيش. إضافة إلى هذا توقف التاريخ عند مفصل محمد علي الكبير، حيث أشارت المراجع إلى أن هذا الحاكم، الذي هدف إلى الاستقلال عن الإمبراطورية العثمانية، وبدأ يحلم بتشكيل إمبراطوريته الخاصة، كان أول من فرض التجنيد الإلزامي بهدف تشكيل جيش مصري، عكس ما كان سائداً قبله حيث كان لكل مملوك اتباعه ورجاله وجيشه الخاص بما ينتج عن ذلك من صراعات بين أولئك المماليك. هذا الطموح الذي وضعه محمد علي الكبير موضع التفكير، اقتضى صناعة عسكرية تمد الجيش الكبير بمستلزمات الحرب من مدافع وبنادق وسفن وعربات وغير ذلك من ملابس وأحذية. بطبيعة الحال كانت الصناعة المصرية جراء الغزو الفرنسي السابق متردية، ولأن الصناعة العسكرية تقتضي صناعة مدنية، عادت بعد سنوات حركة بناء صناعة وطنية واسعة النطاق، وعادت المصنوعات المصرية تغزو الأسواق الأوروبية مجددا. فكان أن اتفقت كل من بريطانيا وفرنسا على غزو مصر، وحدث لهم ذلك فعزلوا محمد علي وعينوا ابنه إبراهيم باشا. وخلال هذا الغزو قاموا بتفكيك كافة المصانع المصرية مرة أخرى، ونقلوها إلى بريطانيا وفرنسا. خلاصة هذه القراءات التاريخية هي التي قادتني إلى توسيع قراءاتي بما يتصل بعلاقة الاقتصاد بالسياسة ومن ثم تطور المجتمع، والحوافز التي أدت بالدول العربية إلى ما يمكن

أن تدعوه بحركة الفتوح والاستعمار «الكولونيالي» . فكان أن وجدت أن القراءة الماركسية للتاريخ هي الأكثر صوابا من ناحية حركة المجتمع وطبيعة الصراعات داخله ، أو تلك التي تحكم الصراعات الدولية . هذه القراءة ترتب عليها سيادة الأيديولوجيا في الرواية التي كتبت ابتداء من «الضفاف الأخرى» التي أردتها أن تكون معالجة أيديولوجية للروايات السابقة . فجمعت الشخوص الأساسية في الروايات السابقة ، ضمن مناخ واحد في سياق جديد هو رواية «الضفاف الأخرى» . خلال العمل بهذا الأسلوب الذي يلقى فيه المضمون عناية على حساب الشكل ، وحتى على حساب فنية العمل الإبداعي ، وبعد مجموعة من التجارب الروائية ، اكتشفت أن سيادة الأيديولوجيا تعني بشكل أو بآخر حضور المباشرة ، وفي الوقت ذاته تعني الإساءة إلى المتلقي من خلال وصاية المؤلف ، فكان أن بدأت في سنة ١٩٨٨م مشروع رواية «النيل الطعم والرائحة» جهدت من خلاله لإعطاء كل شخصية حريتها في التعبير عن ذاتها وتكوينها الفكري أو الأيديولوجي ، أعقبتها بعد ذلك برواية «يحدث أمس» التي فرغت من كتابتها في العام ٨٩ وإن لم تنشر إلا في عام ٩٧ . في هذه الروايات تظهر محاولة تغييب الأيديولوجيا عبر توفير ديموقراطية نصية من خلال تعدد الأصوات الروائية بحيث لا تنطق الشخوص ، بصرف النظر عن اختلافها ، بوجهة نظر المؤلف أو بصوته . ولعل هذا الأمر لا يخلو من ارتباط حدث أو حادثة أو ظاهرة تفكك المعسكر الاشتراكي ، والمنحى العالمي باتجاه الأخذ بالفكر الديمقراطي وتوجه الحركة النقدية برموزها الفاعلة في العالم العربي بالتعامل مع النصوص الإبداعية بمحاولة تهدف إلى التزام الحياد تجاه الأيديولوجيا ، وإلى الرعاية والاهتمام بالأسلوب بموازاة فحوى الخطاب المضمن في النص على عكس ما كان عليه الحال سابقا ، حيث يجري تقييم النص بناء على وضوح خطابه الأيديولوجي . وفيما يتعلق بالصعوبة والسهولة في كتابة الرواية ، كنت أشرت إلى أن الأعمال الأولى استنفرت جهدا للعناية بالشكل لكن أعمال الفصل الثاني «مرحلة استبداد الأيديولوجيا» لا أخفيك أنها أسهل في الكتابة إذ إني أضع نصب عيني هدفا محددا وأسعى لبلوغه ، شجعني على ذلك الاستقبال الذي حظيت به هذه الأعمال . وقد كان الاستقبال يكبر كلما توضح مضمون الخطاب

أكثر . فقد قررت «الشياح» على العديد من الأحزاب الشيوعية العربية ، لقراءتها سياسيا ، وهذا ساعد على انتشارها وإعادة طباعتها عدة مرات . فإذا عدنا إلى مرحلة الروايات الأخيرة لابد من الاعتراف هنا بأن الكتابة باتت صعبة أكثر فقد أصبح أمامي مجموعة أهداف من بينها دوري ـ بصفتي كاتباً ـ في الاشتغال على اللغة كي أبقي لنفسي على صوتي الخاص ، وسط التطور الذي بلغته الرواية العربية عموما بوصولها إلى مستوى العالمية . الأمر الآخر أين أنا من رواياتي السابقة؟ فالروايات الأولى وقد ميزها النقاد بالشكل المبتكر ، في حين أن روايات لاحقة وجدت صدى لدى مناخات أيديولوجية متعددة تجتمع تحت مظلة اليسار . هذه الأهداف وضعت أمامي مهمة أن أحقق أسلوبا يجمع بين هويتي في الشكل وهويتي في الأيديولوجيا احتراما لذكاء المتلقي والذي أطمح في أن يكون شريكاً إيجابياً بإعادة كتابة النص في عملية القراءة . هذا الطموح مايزال قيد العمل عليه .

إسماعيل (٣) : بمناسبة الحديث عن تغييب الأيديولوجيا ومحاولة تخفيف اللامباشرة في الكتابة ، ما الذي يمكن أن تقوله في التفريق بين المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي من خلال متابعتك النقدية للسرديات عامة والروايات خاصة؟

ـ ظهر التمييز أو التفريق بين المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي في النظرية السردية لتحقيق عدة أمور :

أولها : عدم الخلط بين حياة المؤلف الحقيقي خارج النص ، وبين الصوت الذي يقدم لنا العالم النصي .

ثانيها : عدم الخلط بين الأصوات داخل النص الروائي وبين صوت المؤلف الضمني فكما تعلم قد تقدم وجهة النظر في الرواية عن طريق سارد هو شخصية في الوقت نفسه ، وهكذا سيكون متورطاً في الحكاية أو عن طريق سارد (غير شخصية) وهكذا سيكون السارد مراقباً أو ملاحظاً من الخارج للحكاية الروائية . بين هذين الساردين وبين القارئ علاقة متوترة منشأها الخلط الذي قد يمارسه القارئ في مطابقة أحد هذين الساردين بالمؤلف الحقيقي خارج النص أو المؤلف الضمني داخل النص .

ثالثها : أن التمييز بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني يحاول أن يفك هذا

الاشتباك الذي قد يقوم به أحد القراء . وفي هذا السياق يقصد بالمؤلف الحقيقي المؤلف الذي ولد ويمارس حياته اليومية والعملية . باختصار يقصد به الإنسان الذي من لحم ودم ، أما المؤلف الضمني فيقصد به هذا المؤلف الحقيقي ، ولكنه مثبت في نص من النصوص بفعل الكتابة . فالمؤلف الحقيقي في حالتك على سبيل المثال ، هو ذلك الوليد هو الذي جاء إلى العالم حوالي عام ١٩٤٠ ، إنه إسماعيل فهد إسماعيل الذي تزوج أربع مرات ، وطلق أربع مرات ، وله من الأبناء خمسة ، ومثلهم من الأحفاد . إنه ذلك الرجل الذي مارس التدريس ، وتولى مسؤولية الإشراف على جانب من النشاطات المدرسية الفنية المتصلة بالتمثيل والمسرح . كل هذه المعلومات مرتبطة بالمؤلف الحقيقي ، ولا تفيد القارئ إلا جزئيا في أثناء قراءته لرواية من رواياتك ، أما المؤلف الضمني فهو إسماعيل فهد إسماعيل ولكنه مثبت على صفحات رواية من الروايات . فنحن نجد مؤلفاً ضمنياً في رواية «الحبل» مثلا يختلف عن المؤلف الضمني الذي تعرضه لنا رواية «الضفاف الأخرى» ، مع أن المؤلف الحقيقي للروايتين هو نفس المؤلف ، فمن أين جاء هذا الاختلاف؟ !

جاء هذا الاختلاف لأن المؤلف الحقيقي وهو يعيش حياته العملية قد يغير من بعض أفكاره أو قناعاته أو حتى سلوكياته ، ولكنه (المؤلف الحقيقي) عندما يكتب رواية في فترة زمنية محددة سيقدم لنا أفكاره ورؤاه في تلك الفترة ، وسيثبت هذا التقديم إلى الأبد بفعل الكتابة ، ومن هنا نجد الفرق الناشئ من تغير مواقف المؤلف الحقيقي في العالم الفعلي وإثبات موقف المؤلف الضمني المكتوب في رواية من الروايات .

وهكذا نخلص إلى محاولة تهدف لأن تكون شاملة في آلية توصيل الخطاب من المؤلف الحقيقي إلى القارئ الحقيقي . فلو أخذنا المؤلف الحقيقي نقطة الانطلاق التي تقع خارج النص وإن كانت تتحمل مسؤولية إيجاد النص ، فإن المحطة الثانية ستكون : المؤلف الضمني الذي يعتبر جسراً بين المؤلف الحقيقي وبين النص ، وفي هذه الحالة سيكون المؤلف الضمني هو المسؤول عن ترتيب أوراق النص الروائي وعن مسؤولية الصوت الأيديولوجي الحاضر في النص مهما كان متملصاً .

عندما ننتقل إلى النص الروائي سيقوم سارد أو أكثر بتقديم وجهات النظر في

الرواية ، وهذه الوجهات تُرسل إلى مُخاطبين داخل الرواية . وأشهر ساردين ومخاطبين في السرديات العربية هما : شهرزاد وشهريار . أما المؤلف الضمني فيقابله من جهة أخرى وبفعل القراءة القارئ الضمني ، الذي يتورط ويتعايش مع نص من النصوص في أثناء القراءة . وعلى آخر الخط يبدو لنا القارئ الحقيقي ، الذي يوجد هو الآخر خارج عملية القراءة ولكنهُ في الواقع العملي هو الذي له وبه يكتمل وجود النص .

إسماعيل (٤) : ما دمت قد تعرضت للمؤلف بشطريه الحقيقي والضمني وإحالة مهمة الراوي إلى سارد . . . ما الذي يمكن أن تقوله بخصوص طرائق السرد في الرواية العربية عامة؟

ـ هذا السؤال يبدو لي صعباً ، في ماهيته وتطبيقاته ، ولكني سأحاول الإجابة بما يرد في الذهن ، وأرجو أن يرد شيء مفيد .

لاشك أن البحث في طرائق السرد ، أي في الكيفية التي تقدم عبرها حكاية معينة مصوغة بوعي إحدى الشخصيات أو أحد المؤلفين ، لا شك أن هذا البحث قديما يعود إلى «أفلاطون» و«أرسطو» ، ولكنه تجدد وأعيد النظر في إشكالاته مرة أخرى مع مطلع القرن العشرين وبلغ نضجاً كبيراً في الستينات من القرن الماضي على يد البنيويين ثم السميولوجيين ، ولعل نقطة الانطلاق الصلبة كانت في كتاب «ميخائيل باختين» المشهور والذي يحمل عنوان «مشاكل شعرية دستويفسكي» ، ففي ذلك الكتاب الغني بالمساهمات قسم باختين الرواية إلى نمطين طاغيين بحسب طريقة السرد . هما نمط الرواية أحادية الصوت ، والتي تمثلها تجربة تولستوي ، ونمط الرواية متعددة الأصوات والتي تمثلها تجربة دستويفسكي ، ثم تطور البحث في هذا المجال إلى أن أصبح موضوع «الصوت السردي» و«زاوية الرؤية» من الموضوعات التي تحتل مكانة كبيرة في كتب السرديات المعاصرة من حيث التناول الفلسفي والتطبيقات العملية ، كما يظهر هذا بوضوح في كتاب «جيرار جينت» «الخطاب السردي» وكتاب «سيمور جاتمان» «الحكاية والخطاب» . ولا أريد أن تتحول الإجابة إلى ثبت مراجع في هذا المجال ، وكل هذا يعني بروز أهمية طرائق السرد الروائي في الكتابة الروائية وفي الأبحاث النقدية . أما عندما ننتقل إلى الرواية العربية ، فيلاحظ أن تميز الرواية العربية في الوقت الراهن يعود في جزء منه إلى تعدد طرائق السرد الروائي

الناتج بالضرورة عن رغبة الروائيين العرب في تقديم جديد للحكاية وللتمثيل على ذلك . أشير - كما أشار غيري - إلى «كانت السماء زرقاء» ورغبة المؤلف الجادة في تقديم رواية غير تقليدية ، باعتماده على الدورات الزمنية والارتدادات الذهنية ، وحتى الفروق الطباعية ، وكل هذا ينم عن محاولة واعية جادة في كتابة رواية جديدة . وفي رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» تظهر محاولة المؤلف الضمني في تقديم حكاية الرواية عن طريق سرد متبادل بين ساردين (شخصيتين) في القصة - أقصد الراوي ومصطفى سعيد - تظهر هذه المحاولة مرة ثانية في رواية «الزيني بركات» ، حيث يغيب المؤلف الضمني السارد ، ويجعل القارئ يعايش وجهات النظر الروائية معايشة محايدة ، الأمر الذي يجعل القارئ مباشرة في وسط الحكاية مما يدفعه (القارئ) إلى المشاركة الفعلية في بناء تكوين الرواية ، وإلا فإن قراءته ستكون قراءة فاشلة . وأود أن أختم بالإشارة إلى رواية جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» باعتباره تجليا للرواية متعددة الأصوات . ونفس المحاولة تظهر في «الوقائع الغريبة في اختفاء أبي سعيد المتشائل» . أما تجربة نجيب محفوظ فقد مرت بمراحل مختلفة تتضمن الرواية ذات الصوت الواحد كما في «القاهرة الجديدة» والرواية متعددة الأصوات كما في «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» .

مرسل (٥) : لننتقل إلى مرحلة تكثر فيها الأسئلة التي قد تثير إجابات قصيرة ، منها مثلا . . . هل استفدت من النقد؟ أرجو أن تكون الإجابة بناء على معطيات شخصية مباشرة ، أي هل ساهم النقد في كتابة بعض أعمالك الروائية؟

- بإمكاني أن أصنف تأثري بالنقد عامة من خلال ثلاثة تصنيفات :

أولها : النقد المكتوب الذي جاء بعد صدور رواية من رواياتي ، ويؤسفني هنا أن أقول أن الاستفادة كانت محدودة جداً بسبب بسيط هو أن مثل هذا النقد في حينه هو ما بين راض جداً ، وبالتالي يتحدث عن مزايا وحسنات وإنجازات مفترضة ، أو ساخط جداً ، ويرى في العمل إساءة لموقف فكري أو صياغة لفظية أو تعديا على ما هو متعارف عليه اجتماعيا . من جانب آخر ، هناك قراءات نقدية بعضها ذو طابع أكاديمي ، أفادتني أثناء الكتابة الروائية بمحاولة كنت أبذلها لتجويد أسلوبي الروائي فيما يخص التعامل مع عناصر الزمان والمكان أو بناء الشخصيات أو توظيف أنماط تعبيرية أخرى داخل النص الروائي كالاستفادة من

المسرح أو السينما أو النص التشكيلي . أخص من تلك القراءات/ الكتابات ؛ ما كتبه د . صلاح فضل ود . يمنى العيد ، إضافة إلى كتب نقدية مترجمة مثل الشكلانيين الروس ولاسيما باختين وقبلها كتابات أرنست فشر ، وجورج لوكاش . وكتابات د . محمد مندور .

فيما يتعلق في الجانب الثالث في استفادتي من النقد ، فباعتقادي أن قراءة العمل مخطوطا من جانب أصدقاء محيطين تمثل الاستفادة المثلى من خلال سماع الآراء والتي كثيراً ما دفعتني لإعادة كتابة النص مرات عديدة بهدف بذل أكبر جهد ممكن لإخراجه بصياغة مرضية . وأخص من هذه الأسماء ، وليد أبو بكر ، سليمان الخليفي ، طالب الرفاعي ، وليلى العثمان .

مرسل (٦) : من يتابع عناوين رواياتك سيلحظ تفاوتا في «شعرية» بعض العناوين وأذكر للتمثيل : «المستنقعات الضوئية» و«الشياح» .

السؤال كيف ينبثق العنوان في ذهنك ، هل يبدأ قبل الكتابة أو يأتي بعدها؟ وأنا أستغل هذه الإجابة لإلقاء بعض الضوء على المؤلف الحقيقي ، أما العنوان بصيغته الناجزة ، فيعبر عن وجهة نظر المؤلف الضمني التي ينبغي أن يكتشفها القارئ .

ـ بصفتي المؤلف الحقيقي في هذه الأثناء (أثناء الكتابة) ، لا أخفي عنك أن مسألة اختيار العنوان تمثل عندي تعبا وقلقا كبيرين ، إذ إني عادة ما أضع عنواناً في ذهني قبل كتابة العمل أو النص ، ويكون عادة مباشراً أو معبراً عن المضمون العام للنص . فمثلا عنوان «كانت السماء زرقاء» في الكتابة «موعد لقاء» . وعنوان «النيل يجري شمالا» كان «الوضع العربي» و«الحبل» كان عنوانها الأول «الإنسان اللص» ، أما «إحداثيات زمن العزلة» فقد فرغت من كتابتها دون أن أضع لها عنوانا . وأقصد الرواية كاملة بأجزائها السبعة . والذي يحدث عادة أني أنشغل بكتابة النص انشغالا كليا حتى إذا ما انتهيت منه تواجهني معضلة العنونة . وعادة ما أضع مجموعة عناوين على ورقة منفصلة وأقوم بالمفاضلة بينها ، وأحيانا أنشر العمل في مجلة أو جريدة على شكل حلقات بعنوان محدد ، ثم استبدله بآخر عند طباعته ونشره في كتاب كما حدث في رواية «بعيداً . . إلى هنا» ؛ حيث نشرت مسلسله في جريدة الرأي العام تحت عنوان

«أولويات» وإن كانت بعض العناوين للروايات مجتزأة من جملة وردت في الرواية ، فإني شخصياً أفضل أن يجيء العنوان عبر الفضاء الخارجي للرواية ، بمعنى آخر أنه يمثل إضافة إلى خطاب النص . وقد حققت هذا من عدة عناوين في أجزاء إحداثيات زمن العزلة .

مرسل (٧) : بمناسبة الحديث عن «إحداثيات زمن العزلة» ، أود منك أن تذكر مشكوراً دلالات عناوين تلك الرواية ، لنبدأ بالعنوان الرئيس :

ـ «إحداثيات زمن العزلة» ماذا يعني عندك؟

ـ كلمة الإحداثيات كثيرا ما تستخدم في الرياضيات والمناخ والتقويم ، بمعنى أنها مصطلح رياضي ، أردت هنا أن أعمل على توظيفها بمعناها التقويمي «الزمني» ، وفي الوقت ذاته بالإمكان أن نحيلها إلى ما يقرب من معنى مذكرات أو يوميات أو تفصيلات . هذه المزاوجة بين المصطلح الرياضي والمعنى المستهدف ـ بحسب وجهة نظري ـ يمنحها بعداً فلسفيا . أما إذا تحولنا إلى المصطلح الآخر المكمل وأعني «زمن العزلة» فلا أخفي تأثري بعنوان «ماركيز» «مئة عام من العزلة» ويراد بها في الحالتين انقطاع نسبي ـ يكون شاملا أحيانا ـ عن الإتصال بالعالم الخارجي فيما يخص الفضاء المكاني للحدث الروائي ، فالناس في كويت الداخل خلال أشهر الاحتلال كانوا يعانون عزلة ـ بدت مطلقة ـ عن كل ما هو خارجي ، عدا شكل محدد ، يتمثل بالراديو والتلفزيون ، وفي الوقت نفسه تأكدت مثل هذه العزلة أو الانقطاع لدى الكويتيين الذين كانوا مشتتين في بقاع الأرض تجاه وطنهم أو ناسهم في الداخل .

ـ «الشمس في برج الحوت» : هذا أحد العناوين التي جاءت من الفضاء الخارجي للنص ، ولأننا كنا بصدد الحديث عن الجانب الرياضي والفلكي لمصطلح «إحداثيات» ، نرى أن هذا العنوان يأتي في السياق ذاته مع محاولة إحالته إلى الموروث الديني الوارد في قصة النبي يونس ـ عليه السلام ـ الذي ابتلعه الحوت ومن ثم نجاته بأمر إلهي . فهناك مزاوجة بين الأبراج الفلكية ومنها برج الحوت والموروث الديني . فالفلكيون عادة ما يقيمون قراءاتهم المناخية من خلال حركة الشمس والأرض من حولها بحسب موقعها بالنسبة إلى النجوم الأخرى . وهكذا فالمقصود في الشمس ، الكويت التي ترمز للحرية والسلام ، بينما الحوت يرمز إلى حدث الاحتلال .

ـ «الحياة وجه آخر» : بطبيعة الحال يقع هذا العنوان ضمن دائرة المباشرة ، وهو خال من «الشاعرية» ، ووقتها لم أجد بدأً ـ إزاء الحالات المضمنة داخل الكتاب ـ من ألاستعانة به (العنوان) بعدما بدأ اليأس يستبد بالكويتيين في الداخل من انتهاء ما جرى التعارف عليه بمصطلح الأزمة بأقل الخسائر الممكنة ، دون أن نصل إلى ما نسميه بحالة تدميرية تطال داخل الإنسان وقناعاته وانتماءاته من ثم الطبيعة المحيطة به هنا (في الكويت) أو هناك (في العراق) ، أو على مستوى الوطن العربي كله .

ـ «قيد الأشياء» : العنوان هنا لا يخلو من المباشرة أيضا ، ولكنه هدف إلى إسباغ شيء من الشمولية تتناول الإنسان والطبيعة المحيطة به و القيد ـ إذا أخذ مجرداً ـ يراوح ما بين معنيين ؛ القيد بمعنى السجن ، وقيد غير معروفة تعني بقاء أو استمرار حالة ما على وضعيتها . وربما أريد للعنوان أن يجيء ضمن معنى المراوحة في المكان . ولا يمكن وضع تعريف مقنع دون قراءة الجزء الذي يحمل هذا العنوان .

ـ «دوائر الاستحالة» : عودة إلى المصطلح الرياضي أيضا ، الدائرة شكل هندسي مغلق يحكم أبعاداً متساوية ما بين أية نقطة في المحيط وبين المركز ، لهذا السبب يعتبره الرياضيون سيد الأشكال الهندسية ، ويمثل من جانب آخر ، إذا أخذ بصفته المكتملة (ككرة) حالة الاستقرار المستمر . وفي جانب التطبيقات العلمية ، تعتبر الدائرة بتعاملها مع السطوح هي الأكثر قوة ومقاومة (الأطباق الطائرة على سبيل المثال) .

الدوائر بمعناها الرياضي مضافا إليه كلمة «الإستحالة» أريد له أن يؤكد سطوة الحدث (الاحتلال) واستحالة استمراره . وأريد له أن يؤكد أيضا قوة الرفض أو المقاومة ضمن مناخ الاستحالة . كذلك بإمكاننا أن نقرأه خلال أشهر الاحتلال بالجهود الدولية والرحلات المكوكية للوسطاء ومن ثم استحالة التوصل إلى حل يقلل من حدة الخسائر المتوقعة آنذاك . والتي باءت جميعها بالفشل جراء استحالة الجمع بين الحدث وإيجاد نهاية مناسبة له .

ـ «ذاكرة الحضور» : لنعود ثانية إلى جدلية العنوان ؛ إذ إن الذاكرة تعني ما هو ماضٍ . ولو قلنا ذاكرة حاضرة لفهمنا بحضور الماضي في الذهن الآن في حين أن

المقصود بكملة الحضور هو الزمن الآتي . بالتالي تجيء الإحالة على ما سيكون عليه الحدث القائم كذكرى في زمن آت ؛ ولو أنك عدت لقراءة النص الحامل لهذا العنوان لصادفت بدء نضج المقاومةً الكويتية وتعاملها مع الاحتلال عبر مفهوم تاريخي علمي يقضي بأنه مطلوب من المقاوم أن يواجه الاحتلال وكأنه باق أبدا بمعنى : عليه أن يستمد وجوده وفعله وحياته عبر الاحتلال ذاته في التجهيز والتموين والتسليح دون انتظار مساعدة من الخارج . على أن يجري التعامل مع الاحتلال في الوقت بصفته غدا دونما تسليم بأمر واقع أو رضوخ لحالة إحباط جراء حجم التضحيات ؛ فالنور هنا قيد ، قيد الغد .

ـ الأبابيليون : دلالة هذا العنوان الأولى ، مأخوذة عن القرآن الكريم ، عن الطير الأبابيل في سورة الفيل . وقد تزامن اختيار هذا العنوان في الكتاب الذي بدأت فيه الحرب الجوية لتحرير الكويت .

ـ العصف : قراءته الأساسية الأولى ، مأخوذة عن القرآن الكريم أيضا ، لآية من نفس السورة ، وردت فيها كلمة «عصف» وهذا تأكيد على نهاية الاحتلال ونهاية الرواية .

مرسل (٨) : كم أقصر فترة استغرقتها في كتابة رواية؟ وما الأطول؟

ـ برأيي أن كتابة الرواية تمر بمراحل أساسية ثلاث .

الأولى : اختمار الفكرة ونضجها ، وهذه المرحلة قد تستغرق سنوات .

الثانية : وضع الهيكل العظمي أو المفاصل الأساسية للأحداث الروائية ، وهذه المرحلة في تجربتي قصيرة تستغرق ما بين يوم إلى أسبوع . حيث يجري كتابة المحطات الأساسية على بطاقات . يعقبها توزيع للحدث على ما يشبه الفصول التي تصف عبر سطرين أو ثلاثة محتوى ما سيحدث أو يدور .

الثالثة : تنقسم هذه المرحلة أو تتوزع على فترتين زمنيتين :

١ ـ العمل على كتابة الفصول بحسب تسلسلها الزمني أو الحدثي ، وقد يلح عليّ أحد الفصول الذي سيجيء ترتيبه لاحقاً فأكتبه ثم أعود لكتابة ما سبقه .

٢ ـ قراءة العمل المنجز كاملا وهو يمثل برأيي المبنى «الهيكل» الذي أبدأ بالعمل عليه بتفاصيل دقيقة قد تنسفه من أساسه فأعود لكتابته مجدداً وكأني أكتب للمرة الأولى ، ولكني أكتب وكافة المواد الأولية اللازمة متوافرة بين يدي ، ولو

أخذنا «كانت السماء زرقاء» مثالا ، فإن كتابتها الأولى ـ أعني بعد اختمار الفكرة ووضع المخطط ـ استغرقت ثمانية وعشرين يوما من العمل المستمر «ليل نهار» ، بعيدا عن أي شكل من أشكال الانشغال اليومي أو الوظيفي . أما صياغتها في شكلها النهائي وعلى أثر إعادة كتابتها مما يقرب من عشر مرات ، فقد استغرقت خمس سنوات (٦٥ ـ ٧٠) . وهكذا ستكون فترة كتابة «كانت السماء زرقاء» كعمل قيد التحقق هي أقصر فترة كتابية لرواية من رواياتي . أما الفترة الأطول لكتابة رواية من الروايات فهي فترة زمنية غطت ست سنوات من التفرغ الكامل للكتابة . وكانت من نصيب رواية «إحداثيات زمن العزلة» .

مرسل (٩) : هل تحس بما يشبه العاطفة أو الارتباط العاطفي تجاه بعض شخصياتك أو رواياتك؟

ـ في هذا السؤال تحيلني إلى مسألة مدى ارتباط أحداث هذه الرواية أو تلك بحياتي ، وتحيلني أيضا إلى الكيفية التي أختار بها شخصياتي الروائية .

عادة ما يتحقق نمط من الحب والارتباط العاطفي بيني وبين عملي الروائي ، خلال فترة اختماره في الذهن ، حيث يكون شغلي الشاغل في الحياة ولدى لقاء الأصدقاء لدرجة تدعوهم للنفور مني في بعض الأحيان ، يتأكد هذا المنحى العاطفي أكثر أثناء عملي في كتابة النص ، ويتكرس بأشد إن لامست أحداث النص جانبا من تاريخي الشخصي ، وليس من رواية من رواياتي إلا وفيها جزء قلّ أو كثر من حادثة أو مغامرة صادفتها أو عشتها ، وليس بالضرورة أن يجيء انعكاس هذه المعايشة بالصيغة التي حدثت فيها ، بيد أن هذه الاستعارة إذا صح التعبير تحقق مؤاخاة عاطفية بيني وبين الورق وبالتالي النص ، فأرضي جانبا من ذاتيتي من جهة ، وأحصل على حافز للكتابة أكبر . وعند الانتقال إلى الحديث عن عاطفتي تجاه الشخصيات فلابد أن أعترف بأن هذه الشخصيات من خلال تحققها في النص تصبح قريبة مني لدرجة التماهي ، وتعايشني زمني ، لتتوغل أحيانا داخل أحلامي في النوم ، وقد تتقمص هذه الشخصيات ، شخصيات أخرى من أعمال روائية لكتاب آخرين ، حدث هذا مع شخوص تولستوي وشخوص نجيب محفوظ . وعادة ما أستعير شخصياتي من الواقع الذي أعايشه ، وألجأ أحيانا إلى تركيب إحدى الشخصيات من خلال جمع عدة

شخصيات واستخلاص هذا الجانب أو ذاك من هذه الشخصية أو تلك ، لكي أظهر بالشخصية التي أحتاجها فعلى سبيل المثال ، في «الضفاف الأخرى» استعرت شخصية روائية من رواية «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، وفي «النيل يجري شمالاً» استعرت شخصيات من الجبرتي . وفي «النيل الطعم والرائحة» لجأت إلى «الفريد فرج» ، وسعد الله ونوس ، للاستعانة ببعض الشخصيات . وتبقى معضلة أن تبني شخصية روائية وتمنحها استقلالها الذاتي ، دون أن أنطقها بما أفكر فيه أنا . هذه معضلة عانيت منها في رواياتي الأولى حيث كانت مجمل الشخصيات صدى متنوعاً لصوتي ككاتب . وسوّغ لتلك الأعمال وجودها ما حفلت به من رؤى أيديولوجية كانت سائدة أيامها . بيد أني بدءا من «الشياح» حاولت أن أمنح كل شخصية صوتها الخاص بها دون أن تكون مجرد صدى يردد مقولات وآراء وقناعات المؤلف .

ـ إسماعيل (٥) : بعد انتهائك من رسالة الدكتوراه وموضوعها (العالم الروائي لإسماعيل فهد إسماعيل) عدت بعدها لتعمل في مجالات التدريس في جامعة الكويت بعد مرور سنوات زاد عددها على العشر ، هل انقطعت علاقتك برسالتك تلك ، وإن لم تنقطع فما الذي بقي؟

ـ تعرف أن الحصول على شهادة الدكتوراه ، تساوي ما كان يعرف قديما في التراث العربي بالإجازة . فهذه الشهادة تعني الإذن لصاحبها بمواصلة بحثه في فترة لاحقة نتيجة لامتلاكه أدوات البحث في مرحلة التحصيل السابق . ولا أكتمك أني بعد فراغي من كتابة الأطروحة وبعد إجازتها من لجنة الممتحنين ، أحسست إحساس من يخرج من لجة البحر بعد أن كان مقيداً فيه لفترة طويلة . فكتابة الأطروحة تركز جهد الإنسان على بؤرة واحدة طوال الوقت ، ولعل هذا الإحساس المرتبط بالتركيز على عالمك الروائي والفضاء الروائي بصورة عامة هو الذي وجه في جانب منه اهتمامي بعد مرحلة الدكتوراه إلى التراث العربي القديم ممثلا بأبي العلاء المعري ، وأبي حيان التوحيدي ، ولكن بقي الإحساس بالمسؤولية بمتابعة نتاجك الروائي هاجساً في البال . ولعل هذا ما جعلني أقبل تكليف رابطة الأدباء في الكويت بأن أكتب بحثاً عن ملحمتك (السباعية) لأني أحسست أني بتلك الموافقة قد حققت أموراً عدة .

ـ التواصل مجدداً مع موضوع أطروحتي في نتاج جديد .
ـ المساهمة في الموسم الثقافي لرابطة الأدباء بالحديث عن السباعية .
ـ إرضاء نفسي بالتواصل مع عالمك الروائي في أطول رواية كتبتها .

لهذه الاعتبارات جميعها أظن أن التواصل ـ وإن تقطع ـ موجود ، والاهتمام ـ وإن توارى أحيانا ـ مازال حاضراً .

أنا أعد نفسي ، أقصد كتاباتي النقدية ، وأعد أعمالك الروائية حقل تجارب أعود إليه بين الحين والآخر لكي أتجاوز ما حققته في وقت سابق . ولو قيض لي أن أكتب عن رواياتك أطروحة جديدة لجاءت بالضرورة مختلفة عن ما جاء في بحثي السابق . بالإضافة إلى هذه العلاقة ذات الطابع الذاتي والمتبادلة بيني بصفتي ناقداً وبينك بصفتك روائيا ، تقدم رواياتك إمكانية ناجزة للدرس والتحليل على مستويات مختلفة ، فممكن أن أدرس عالمك الروائي من زاوية العلاقة بين الرواية والتاريخ مقارنة بتجارب عربية أخرى ، ويمكن أن يكون موضوع الصوت السردي محوراً نقديا أبحث فيه تجليات الصيغ السردية في عالمك الروائي ، وهكذا تبدو هذه الروايات معينا للبحث النظري والتطبيقي في دراسات نقدية مستقبلية . ولعل ألفتي مع رواياتك تكون منطلقا يساعدني في عقد مقارنات شاملة مع تجارب روائية عربية حجم تجربتك .

ـ إسماعيل (٦) : لو سنحت لنا الفرصة أن نكتب أو نعد كتابا مشتركا ، فما هي المحاور الأساسية لمثل هذا الكتاب برأيك؟

ـ البحث في محاور هذا الكتاب ـ لو قيض له أن يرى النور ـ ستكون من نتاج لحظة اللقاءات المتكررة آنذاك ، ولكن يحضرني الآن محور العلاقة بين الناقد والمبدع ، ومحور العلاقة بين المبدع وإبداعه . بصيغة أخرى البحث أو التحاور حول تشكل العمل الإبداعي ، بدأ من نشأة فكرة في الذهن ، ثم اكتمال نضج هذه الفكرة في الذهن أيضا ، ومحاولات لتسجيل صيغة كتابية لهذه الفكرة على الورق .

محور ثالث يرد في الذهن ، ويرتبط هذه المرة بصيغ الاتصال بالملتقي ، والكيفية التي يمارس فيها هذا الملتقي حضوره في ذهن المبدع .

محور رابع يتعلق بتناول التيارات النقدية ، ومحاولة محاكمة أو محاورة هذه

التيارات من منطلقات متعددة .

وأحد المحاور أن يكون عبارة عن طلب أوجهه إليك كي تكتب ـ بصفتك قارئاً مفارقاً ـ نقداً أدبياً تطبيقيا عن أحد نصوصك القديمة ولتكن «المستنقعات الضوئية» وفي المقابل سأحاول أن أعد ورقة تقييمية لأطروحة الدكتوراه التي كتبتها عن أعمالك .

ـ مرسل (١٠) : هل هناك وسائل اتصال يمكنك من خلالها رصد استجابة القراء عامة ، أقصد القراء الذين لا تعرفهم بصورة شخصية؟

ـ هذا السؤال يحيلني إلى زمن الصبا والبدايات في الكتابة . في ذلك الزمن البعيد والجميل في الوقت نفسه كان هاجسي الأساسي هو التصريح بما يعتلج في داخلي بمحاولة لإشراك آخرين لم أكن أعرفهم بالطبع بما أعانيه أو أشعر به أو أحلم به . بطبيعة الحال كانت تلك الكتابات أقرب إلى الخواطر المتناثرة حتى وإن أخذت أسماء أدبية كأن تكون قصة أو رواية أو قصيدة وحتى إن صادف النشر بعضا منها . بعد ذلك ـ في سن المراهقة على وجه الخصوص ـ بدأت تقوم بيني وبين كتاب وشعراء وفنانين من جيلي علاقة رفقة وصداقة ، حققت تلك العلاقات لقاءات دورية منتظمة أو متواترة بحسب الظرف . هذه اللقاءات تمخضت عن تبادلنا لنتاجاتنا المنشورة منها وغير المنشورة ، ثم طرحها للنقاش وإبداء الآراء بها . في ذلك الوقت ركبني هاجس أن أكتب ما يرضي مجموعة قرائي تلك ، سعيا إلى حيازة رضاهم أو إعجابهم لأكتشف بعد سنوات أني كنت أشبه بمن يدور في حلقة مفرغة ، وأن جهدي كله صار منصبا على تجويد شكلي لا يطمح لغير إرضائهم ، ولعلك لا تصدقني لو قلت لك إنني خلال سنوات خمس كتبت أربع روايات وما يقرب من سبعين قصة قصيرة لم تأخذ طريقها إلى النشر حتى الآن ، جراء كونها موجهة لقراء محددين ينتظمهم مناخ وذوق واحد .

بعد هذا كانت عودة الوعي بضرورة الكتابة بقضايا الإنسان عامة والتوجه إلى قارئ مجهول غير محدد ، تزامنت هذه العودة إلى الوعي مع الانشغال بالقضايا القومية الملحة دون التركيز على إرضاء ذوق قارئ خاص محدد . ولو عدت الآن ثلاثين سنة إلى الوراء لتذكرت أن رواياتي الأولى قوبلت رضا ونقمة بما يشبه

التساوي . هذا الاستقبال الذي يحمل التناقض في داخله حفزني للبحث عن الأسباب المؤدية له فاكتشفت أن الحضور الطاغي للأيديولوجيا هو السبب الرئيسي ، وهذا بدوره قادني إلى استنتاج آخر مفاده أن قارئي المتحمس لي هو ذلك الذي يحمل الأيديولوجيا المتحققة بشكل مباشر في النص ، وأن الآخر هو الذي يرفض أن يتقبلني كواعظ أو موجه قسري ، مما اضطرني للعمل على محاولة تغييب الأيديولوجيا ، وفي الوقت ذاته العمل على الموازنة في النص الإبداعي بين أسلوبه السردي وخطابه المضموني . رحلة التعلم هذه جعلتني أفهم ما الذي يعنيه القارئ ، حيث أدركت أنه في جانب كبير منه هو كاتب آخر للنص . هذا الاستنتاج حفزني لأن أكتب دون أنانية بمعنى أن أبقي لذلك القارئ فضاءات محددة داخل النص ، يمكنه أن يملأها بحسب قراءته ، مما طبع أسلوبي السردي عامة بطابع الاختزال وجمل النهايات المفتوحة . وإذا أخذتك كقارئ مثالاً ، فلا بأس أن أقول إني لم أكن أخشاك أو أخشى رأيك النقدي أيام عملك على أطروحتك ، لأن الأعمال التي اخترتها واتخذت قرارك بالعمل عليها هي أعمال منجزة ، لا أملك إمكانية إعادة الاشتغال عليها في محاولة لتجويدها أو تلافي النقائص والأخطاء الكائنة فيها . ولكن بعد عودتك ووسط إحساسي بوجود قارئ متخصص بي يفهمني أكثر مما أفهم نفسي من خلال منهج أكاديمي موضوعي لا تحكمه علاقة إعجاب شخصي ، لقد بدأت أنت تمثل لي ضميري (الإبداعي) الذي غالبا ما كان يحضرني خلال عملي على نص جديد معين .

وإذا ذكرنا «السباعية» على سبيل المثال فلا أخفي عليك أني لم أطمئن نفسياً (إبداعيا) إلا عندما سمعت رأيك عن انطباعك الأول بعد أول قراءة لها ، ولعلك تذكر ، وقد كان هذا قبل خمس سنوات ، حين قلت لي : «كنت قلقا من أن تجيء السباعية على غير ما أتوقع» بمعنى أدق أنك كنت قلقا أن تفاجأ «بالسباعية» كحجم وكموضوع يرصد حدثا كبيراً ، ويتضمن كما هو مفترض موقفا أيديولوجيا مغايراً . لهذه الأسباب جاء القلق من خلال التوقع بهبوط إبداعي نوعي ، ولم أصارحك وقتها بأن مثل هذا القلق كان يلازمني أيضا وكنت أنت المعيار الذي يؤكد ذاك القلق أو ينفيه . بل لا أخفي عليك أن هاجساً ما عذبني أيامها ممثلا باحتمال أن يتخلى عني قارئي المتخصص بي ، والذي يفهمني أكثر مني جراء مغامرة كتابية ، لعلها ـ وهذا هاجس آخر ـ ستكون روايتي الأخيرة .

المؤلف الحقيقي: شهادة ذاتية

ليس تعبا . . لكنه العجز عن تحقيق فعل مكتمل ، أو الإبقاء على ما أمكن من إنجاز فعل سابق .

الزمن . . هذا الامتداد الحتمي إلى أمام ، والعمر محطات منسية ، أو آيلة للنسيان ، عدا شواهد متواترة كما تواتر حبات حفنة رمل خلل كفّ تتوق لأن تضبط إضطراب أناملها .

قيل : ليس أسهل من أن يتحدث كاتب ما عن نفسه . . ويقيل : ليس أصعب . . فيما يخصك لم يسبق لك أن انصعت فأفصحت . . متذرعا بسبب وحيد : «البال خال مما يقال» في وقت لازمتك حجتك : «يفترض بكتاباتك أن تصرّح عما ورائك» ، يحدوك واعزك : العام ومن ثم العام . . ولا مكان لما هو خاص بمعناه ، مادامت تداعيات الواقع بالصيغة الآيلة نحو المزيد من . . ماذا؟ ! ولأنك مدعو للحديث بصددك أو بصدد تجربتك . . لا فرق ، فحري بك أن تناوش حالك بما يفصح ولا يفصح للحد الفاضح ، هادفا أن تولي جانب الخبرة الكتابية اهتمامك على حساب تجربتك الحياتية . . على الرغم من كونها الأساس .

***

عبورا على زمن الصبا ومثاليات صدر الشباب . . القراءات المتمثلة بألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وكتاب الأغاني . . جبران خليل جبران ، ومحمد عبدالحليم عبدالله . . الميل للشعر . . قراءته . حفظه . كتابته عموديا ، ومن ثم على التفعيلة . النشر . . محاولات أولى . . ليجيء إدراكك أن موهبتك الشعرية بالكاد . . وأن الشعراء الفاعلين في الساحة الأدبية بلا حصر ، فكان أن تحولت لكتابة القصة .

النشر في مجلة الرائد الصادرة - إن لم تخنك الذاكرة - عن مؤسسة المرزوق الصحفية . . أوائل ستينات القرن المنصرم .

ما كنت تتميز عن سواك من كتّاب القصة القصيرة لكن تأثرك بالسينما من خلال إلغاء دور الراوي ومحاولة ترك الفرصة للحدث كي يعرض نفسه لفتت

إليك اهتمام بعض النقاد من متابعي الكتابات الحداثية أيامها ، في حين نعتك الكثيرون بالغموض وعدم امتلاك ناصية التعبير بالشكل المطلوب .

* * *

التحقق من عدمه ، البحث عن الذات بمواصلة الكتابة ، ومواجهة التحدي بالمزيد من التجريب ، ريثما عرفت تطبع مجموعتك القصصية الأولى «البقعة الداكنة» عام ١٩٦٥م . . ولعل عنوان المجموعة بما يتسم به من غموض أو غرابة ، يحيل قارئها على محتواها .

الفشل مدعاة تأمل ، وللمرة الأولى تملكك هاجسك النقدي «المتلقي على حق» . . وسكنك حافزك : «يجدر بي أن أستوفي شروطي الثقافية والفنية» . اتخاذ قرار استبعاد فكرة النشر لزمن مفتوح . . الكتابة باقية تدور في فلك ما هو تجريبي ، لكنها أقل . . بينما صار التوجه للقراءة أكثر .

مطلوب من الكاتب أن يكون ملما بلغته إن لم يكن عالما بها عاشقا لها . مطلوب منه إدراك المتغيرات المتحكمة بمجتمعه وعصره ، إن لم يتعد ذلك إلى إدراك شمولي للعصر كله .

مطلوب منه معايشة تجربته وخبرته لحد الالتحام بها . . ولأن الكتابة وظيفة اجتماعية مسؤولة عن المشاركة في التغيير . . مطلوب منه ـ قبل كل شيء ـ أن يكون واضحا لنفسه ، ذا موقف فكري معين إزاء قضايا مجتمعه وعصره .

وعي الذات بالمزيد من وعي الحياة ـ تُشكِّلك يقينياتك الأولى . . «صوت العرب» من القاهرة . . «التأميم» . . «العدالة الاجتماعية» . . «الاشتراكية العربية» ، أو اشتراكية العالم الثالث . . الفكر القومي وقد بلغ مداه . ثقة الإنسان العربي بقدرته على انتزاع حقوقه من براثن عدوه . النصر قاب قوسين ، وأنت ـ وسط هذا كله ـ بقيت ، على الرغم من أنفك ، تعيش غربة المثقف تجاه ناسه ، ليحل حدث يونيو ١٩٦٧م ، فتعيش ـ بجدارة لا تحسد عليها ـ غربة كامل يقينياتك .

«لماذا؟ ! . . كيف؟ ! . . من أين؟ !» أسئلة شتى . . مغلقة . . باقية كذلك . . النسيان أمر غير مفروغ منه . . حدث ٦٧ . . ليس هزيمة لأنظمة شمولية أو محددة فحسب ، هو مراجعة ذات ، تتمثل في مدى أحقيتك أن يكون لك ـ

بصفتك أمة تتنكب قوميتها ـ مكانك الحضاري تحت الشمس ، في ظرف سرعان ما عادت فيه جيوشك إلى متابعة لعب دورها المرصود لها أساسا ، بصفتها حارسة لأنظمتها أمام ناسها ، أو مستعدية حدودها عليها .

يقينياتك بما كانت عليه . وتبني فكر سياسي ما أو الإيمان به مغاير ـ على ما يبدو ـ لاحترافه .

«أنىّ لك بمحاكمة النتائج؟ !»

قبل ٦٧ . . اقترح بورقيبة انتهاج سياسة الأمر الواقع فاتهمناه بالعمالة ، بعد ٦٧ ارتأى السادات : «الأرض مقابل السلام» . . نعتناه بالخيانة ، ونقلنا مقر الجامعة العربية من القاهرة إلى تونس . . عند بورقيبة . . ألأن العمالة تنفي عن الخيانة صفتها؟ ! . . أم العكس؟ !

حيرتك من عجزك عن الإدراك ، شعاراتك بما آلت إليه . الكتابة ـ بصفتها وظيفة اجتماعية ـ كيف؟ ! . . جدواك من جدوى كتاباتك . . تراك إزاء عودة وعي؟ ! . . أو إزماع نفي له؟ !

* * *

بلدك ـ الكويت ـ خال من سجناء الرأي . . أيامها ، وبصرف النظر عن انتفاء أحزاب سياسية معلنة أو نصف معلنة . . فإن مساحة الحرية المتاحة للتعبير كتابة تكاد تبدو كافية . . على الرغم من هذا واجهتك ذاتك عبر تساؤل حاد : »عن ماذا تكتب؟ !» .

إذا كان السؤال بحجم هزيمة أمة ، فمن أين تتأتى لمثلك ـ كفرد ـ إمكانية الاستيعاب . . الفهم . . قدرة التعبير؟ !

اشتباكك ، حيرتك حد القنوط ، ولأنك كنت قد منعت نفسك عن النشر لأسباب تتعلق بامتلاك أدواتك الفنية ، قررت اعتزال الكتابة لأسباب تتعلق بجدوى الكتابة ذاتها .

كنت آثرت أن تستسلم لهاجس وليد بدأ يلح عليك . . أن ترتاد ـ ما أمكن ـ أرجاء وطنك العربي ، وحيدا ، إلا من هدف لم تتوضح معالمه بعد . . «إدراك غير مسبوق» .

وصلت المغرب . . جلتها ، طفت مساحات تونس ، أقمت ردحا في مصر ،

سوريا ، لبنان ، الأردن ، الخليج ، لتدخل العراق كما لو أنك تكتشفه من جديد .

ثلاث سنوات عدت بعدها إلى الكويت مثخنا بالأصدقاء الصعاليك ممن توطدتهم ، بعدما وجدت حالهم حالك ، مع فارق الضريبة التي يدفعونها لقاء ارتكابهم كتاباتهم .

***

حتى متى تظل مانعا نفسك عن أن تكتب؟ ! . . الكتابة ـ كابرت أم أبيت ـ قدرك ، حيث لا مناص . . الحنين . . مكابدته . . إنما كيف؟ ! . . وماذا تكتب؟ ! وهو يتشرب قدر وطنه «إسبانيا» أكد بيكاسو دفعه لمعاناته في لوحة جدارية عملاقة . . سريالية أم كابوسية . . «الجرنيكا» .

سريالية الواقع الذي يعيشه وطنك العربي من أقصاه إلى أقصاه . . غرائبيته . . كابوسيته .

كانت فكرتك قد سكنتك . . أن تبدأ تناوش أطراف لوحة جدارية تنتظم خريطة أرجاء غرائبية بقدر ما هي عربية .

حضرتك خبرة معايشتك العراق ، الأحداث ـ كما عهدتها ـ باقية تعصف هناك .

الأقدام ـ بعد انقطاع دام سنوات ـ رحلة اكتشاف ، وليس سوى الكتابة عبر النوعية . قارئنا العربي اعتاد ـ أيامها ـ أن يأخذه المؤلف من يده ، يلقنه ، أو يعلمه . . المغايرة في أن يصار إلى تغييب المؤلف . . العمل يهدف لأن يبني نفسه بنفسه ، والقارئ/ المتلقي شاهد مشارك .

النص ـ في جانبه الأوفر ـ يتعرض لظاهرة الانقلابات المتفشية ـ حينها ـ في أوساط أنظمتنا العسكرية . . العراق على سبيل المثال .

النص الثاني رصد أحداثا هامشية تدور داخل سجن واحد . . العراق على سبيل المثال . . ماذا عن عشرات سجون أخرى في أماكن عدة؟ !

الكتابة عبر النوعية . المتابعة والإصرار على المتابعة ، ريثما واجهتك ذاتك في لحظة مغفلة : «إلى أين؟» ! .

كان الجهد ـ من خلال الانغمار به ـ أخذ عليك وقتك كله . ما عدت تعرف معنى لحياة شخصية تتسم بخصوصية محددة . شتات الحياة من شتات الكتابة .

وعندما التقيت بأستاذك الروائي «حنا مينا» أردت أن تشركه هاجسك . سألته :

ـ لو خيرت بين أن تعيش من أجل الكتابة أولا وأخيرا ، وبين أن تعيش الحياة أولا وتكتب أخيرا . . فأيهما تختار؟ !

فاجأك رده : «أرغب أن أعيش الحياة بشكل فني» .

شردت عيناه وراء نافذة تطل على باحة خلفية جرداء لمبنى متعدد الأدوار في أحد أحياء دمشق . . حيث يسكن . . تابع : «لعلك تتذكر نمط حياة همنغوي؟ !» .

وقبل أن أجيبه تابع : «عشقي الجاف للبحر وقد ترجمته في «الشراع والعاصفة» . . صمت برهة وجيزة تابع : «أحلم بامتلاك جزيرة صغيرة على مرمى النظر من الساحل السوري . . أعيش هناك وأكتب . .» .

أطلق ضحكة مجلجلة . ختم : «ومن شاء أن يراني . . من حبيبات أو أصدقاء أو صحفيين . . فعليه أن يعبر إليّ سباحة» .

السنوات بانتظامها ، لعل حنا مينا استبدل منزله القديم بآخر . . أما عن حلمه الرومانسي إياه . .

***

متى يبلغ الكاتب سن نضجه؟ ! . . في صيف عام ١٩٩١م . . وكنت قد بلغت الحادية والخمسين أزمعت أن تضع حلمك ـ المختلف عن حلم حنا مينا شكلا ـ موضع التنفيذ . . أشهر الاحتلال بعدما عايشتها . دخان حرائق آبار البترول مازال يحجب سماء الكويت . . وكان أن شددت كتبك وأوراقك وجواز سفرك باتجاه الشرق الأبعد . اتخذت من مكان هادئ في الفلبين مقرا ، مخلفا كل ماله صلة بك وراء ظهرك . . بدءا . . رأيت الكويت ـ من هناك ـ أجمل . . ذكرى الأرض وهي تتخلى عن شوائبها المترتبة على فعل بشري . . هرب إلى الكتابة ، أم مجاهدة لتحقيق ذات هجين؟ ! . . ستة أعوام بلياليها . . وكان أن جاءت «إحداثيات زمن العزلة» .

عزلتان ، إحداهما عن الوطن ، لكنك حيثما ولّيت شأنك يبقى الوطن تحت جلدك . إذ إن المكان البديل أشبه بالفتيل . . قابل لتنكرك عليه . . ليس إحساسا بالغربة ، لكنه آخذ بالخواء ، ومن ثم لا مناص من أن تقفل عائدا .

هل كان حنا مينا أرهف إحساسا بما هو مختف تحت جلده فاختار لحلمه أن يجيء على مرمى النظر من ساحل وطنه؟ !

«الحياة من أجل الكتابة أولا . . أم الحياة أولا ومن ثم . . . .»

* * *

عندما قابلت كاتبك المسرحي سعد الله ونوس عام ١٩٧٩م كي تسأله : «أنت . . الكتابة؟ !» .

كنت مشمّرا طموحاتك لوضع كتاب عن أعماله المسرحية ، اختفى ونوس وراء باب غرفة نومه ، حبس حاله أسبوعين ليطلع عليك برد مفاده :

«هذا سؤال شرس ، تستغرق الإجابة عليه عمر الإنسان كله ، سؤال فيه من الاستفزاز والمباغتة ما يجعل المرء يمد يده إلى جيبه ، ليتناول على الفور بطاقته الشخصية . . إذن لنتغلب على رعشة المباغتة ، ولنبحث عن إجابة . . إني مشروع دائب وقلق كي أكون فعالا في زمني وبيئي . . وإني أغص ، وإني أبحلق في قاع مرآتي الموشورية ، فأجد هذا المشروع مطوقا بالصعاب ، مهدودا بالشكوك والوساوس . . لا تكفيني فعالية الشاهد على الزور والدجل . . أريد أيضا فعالية الذي يقاتل ماديا ويوميا ضد الزور والدجل ، وهنا بدأ بحثي الدائب عن الكلمة الفعل ، كلمة عارية كثيفة تكشف الواقع وتغيره في الوقت ذاته» .

حين التقيت بسعد الله قبل أشهر من وفاته متأثرا بالسرطان كاشفته :

«أنت مسكون بالهم العربي أكثر مما يجب !» .

اختزل تعقيبه متخذا صفة سؤال :

«وأنت؟ !» .

* * *

وأنت تعود تقرأ المقدمة التي كتبها الشاعر صلاح عبدالصبور لروايتك الأولى «كانت السماء زرقاء» تصادفك قولته : «هذه الرواية لن تمتع القارئ المتعجل . .

لكنها ستزعج القارئ المخلص الرصين إلى التفكير» .

الكتابة في توقها لأن تكون فعلا تغييريا وإن بدا مزعجا . . الرقابات العربية ـ في غالبيتها ـ هي التي انزعجت أيامها ، فصادرت ومنعت ، ومن بين عشرة بلدان غامر الناشر اللبناني صدّر لنا كتبك ، لم تجر المصادرة في أكثر من سبعة .

الأنظمة التقدمية قبل غيرها ، وعلى الرغم من كونك تجهل كل ما هو عسكري ، إلا أن الأنظمة العسكرية ناصبتك . . في وقت لم يدر بخلدك أن تناصبها لذاتها .

وجدت حالك تستوقف حالك . . أن تمنع كتبك من هذا البلد أو ذاك لتُمنع ، أما أن تمنع شخصيا من دخول وطنك هذا ويتنكرك وطنك ذاك . . لتكتشف في مسار الانقلابات أن الأنظمة ـ وهي تنزع جلدها لتستبدله بمثله ـ لا تتردد عن أن تسمح للممنوع وتمنع المسموح . . لم يتبادر لذهنك أنها ريح التغيّر ، وتبادر إلى كتبك أن تسرّب بعضها ، ليجري تداولها بين أيدي صعاليك من جنسك .

«نحن نقرأ لبعضنا» .

يبقى أن الرقابة الكويتية ـ وقت صدور روايتك الأولى لم تبادر بالمنع ، هل حقّ لك أن تزعم : «يكفيني أن أعلن في وطني؟ ! . . أم تتحول عن زعمك ؛ فالرقابة الكويتية تحولت في موقفها من النص منذ عامين ، حيث أصدرت قرارها «المنع» .

اندهاشك أو احتجاجك . . رقعة المنع تتسع لتشمل أربعة نصوص على رأسها رواية «كانت السماء زرقاء» سعيك وراء معرفة الأسباب من عدمه .

كان فعل ماض ناقص ، وإذا كانت السماء عام ١٩٧٠ زرقاء . . فما لونها الآن؟ !

الكتب التافهة لا تجد من يمنعها ، ولكي تجد قارئا نوعيا يتوجب عليك أن يصل الكتابة عبر النوعية متأبطا ما قاله قاسم حداد في معرض أحد كتبه : «تأخذ الكتابة صاحبها إلى المهالك . وإذا كان يعرف أنه ذاهب إلى المهالك دون أن يفكر بالتراجع سوف ينال ما يعيده إلى الصواب باكراً ، والصواب هو أن يحسن إعداد نفسه لتلك الطريق لا أن يستدير عائدا إلى الخمول والخيبة .

إسماعيل فهد إسماعيل

الكويت ـ فبراير ٢٠٠٠

المؤلف الضمني: ارتحالات كتابية

-١-

الكتابات:

هذه قائمة بكتب إسماعيل فهد إسماعيل ، مرتبة بحسب تاريخ النشر .

١ ـ البقعة الداكنة / مجموعة قصصية ١٩٦٥

٢ ـ كانت السماء زرقاء / رواية ١٩٧٠

٣ ـ المستنقعات الضوئية / رواية ١٩٧١

٤ ـ الحبل / رواية ١٩٧٢

٥ ـ الضفاف الأخرى / رواية ١٩٧٣

٦ ـ ملف الحادثة ٦٧ / رواية ١٩٧٤

٧ ـ الأقفاص واللغة المشتركة/ مجموعة قصصية ١٩٧٥

٨ ـ الشياح / رواية ١٩٧٦

٩ ـ القصة العربية في الكويت / دراسة ١٩٨٠

١٠ ـ الفصل الدرامي ونقيضه / دراسة ١٩٨٠

١١ ـ خطوة في الحلم / رواية ١٩٨٠

١٢ ـ الطيور والأصدقاء / رواية ١٩٨٠

١٣ ـ النص / مسرحية ١٩٨٠

١٤ ـ الكلمة ـ الفعل في مسرح سعد الله ونوس / دراسة ١٩٨١

١٥ ـ النيل يجري شمالا : البدايات / رواية ١٩٨١

١٦ ـ النيل يجري شمالا : النواطير / رواية ١٩٨٢

١٧ ـ النيل : الطعم والرائحة / رواية ١٩٨٨

١٨ ـ إحداثيات زمن العزلة : رواية سباعية صدرت جميع أجزاء هذه الرواية

في طبعة أولى عام ١٩٩٦ .

١٩ ـ الشمس في برج الحوت / رواية ١٩٩٦

٢٠ ـ الحياة وجه آخر / رواية ١٩٩٦

٢١ ـ قيد الأشياء / رواية ١٩٩٦

٢٢ ـ دوائر الاستحالة / رواية ١٩٩٦

٢٣ ـ ذاكرة الحضور / رواية ١٩٩٦

٢٤ ـ الأبابيليون / رواية ١٩٩٦

٢٥ ـ العصف / رواية ١٩٩٦

٢٦ يحدث أمس / رواية ١٩٩٧

٢٧ ـ بعيدا . . إلى هنا / رواية ١٩٩٨

٢٨ ـ الكائن الظل / رواية ١٩٩٩

٢٩ ـ سماء نائية / رواية ٢٠٠٠

ـ٢ـ

الارتحالات

في عام ١٩٧٠ قدم الشاعر المصري الكبير صلاح عبد الصبور ، رواية «كانت السماء زرقاء» إلى المشهد الروائي العربي بحفاوة بالغة ، وحماس شديد . يقول عبد الصبور :

«في رواية «كانت السماء زرقاء» يتبدى اقتدار الكاتب الذي يوشك أن يكون عفويا على استغلال منطق التداعي ، وعلى جدل حبلي الماضي والحاضر في حبل واحد .

وأخيرا فإن هذه الرواية من أهم الروايات التي صدرت في أدبنا العربي حتى الآن .

وهي لن تمتع القارئ المتعجل كثيرا ، ولكنها بلا شك ستزعج القارئ المخلص الرصين وتدفعه إلى التفكير ، بل وتصبح ثقلا على ضميره ، يظل هذا الثقل حتى يستطيع شرقنا العربي أن يتجاوز آفاقه المعتمة إلى آفاق أكثر نورا وإشراقا وحرية ونظافة» .

بعد ثلاثين سنة من كتابة هذه المقدمة ، استطاع إسماعيل فهد إسماعيل أن يفرض نفسه واحدا من أهم الروائيين العرب بنتاجه الغزير ، وتقنياته المتطورة . لقد كان صلاح عبد الصبور استشرافيا في نظرته ، دقيقا في حكمه ، وبعيدا عن المجاملة النقدية في تلك المقدمة .

بعد «كانت السماء زرقاء» أصدر إسماعيل إحدى وعشرين رواية يمكن أن تتوزع بحسب التصنيف الموضوعاتي على ستة محاور :

١ ـ أزمة المثقف العربي المعاصر : «كانت السماء زرقاء ، الحبل ، المستنقعات الضوئية» .

٢ ـ القضية الفلسطينية : «ملف الحادثة ٦٧ ، النيل الطعم والرائحة ، الشياح» .

٣ ـ الاستعمار الغربي «احتلال فرنسا لمصر» : «النيل يجري شمالا : البدايات ، النواطير» .

٤ ـ الاستعمار العربي* «احتلال العراق للكويت» : «إحداثيات زمن العزلة» .

٥ ـ الوسط المجاور** «الوافدون والمجتمع الكويتي» : «بعيدا . . . إلى هنا» .

٦ ـ الأبطال المغتربون : «خطوة في الحلم ، الطيور والأصدقاء» .

وتبقى رواية «الكائن الظل» رواية متفردة من نتاج إسماعيل فهد إسماعيل لأنها الرواية الفنتازية الوحيدة التي كتبها المؤلف .

يكشف هذا التصنيف الموضوعاتي عن ارتحالات المؤلف الروائية في المكان

* العنوان مستعار من عنوان ديوان الشاعر عبد الرحمن الأبنودي .

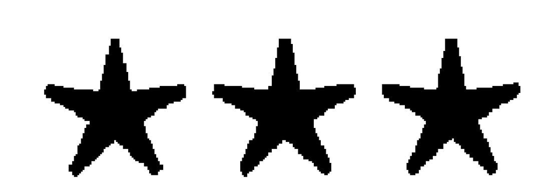
** العنوان مستعار من دراسة للدكتور سليمان الشطي .

والزمـان والمـوضـوعـات ، وقـد تكون هـذه الارتحـالات مـصـدر ثراء في تجـربة إسـمـاعـيل الـروائيـة ، وقـد تكـون ـ في نفس الوقـت ـ نقطعـة ضـعـف في هذه التـجـربة . وليس من اهتـمـامي ولا في إمكاني في هذا الكتـاب التـعـريفي عن المؤلف أن أتحدث عن هذه الارتحالات بطريقة تفصيلية .

في هذا الكتاب سنقـدم نماذج لارتحالات كتـابية أخرى ، سنعرض أمـام القارئ نماذج مختلفة من نثر المؤلف وسيكون منظور الاختيـار محكوما بالسياق الزمني والرغبة في التعـددية الكتـابيـة . ولهـذا سنبدأ بقـصـة قـصيـرة جـاءت في «البـقـعـة الداكنة» لتكون نموذجا لكتابة القـصة القصيرة . بعدها اخترت فـصلا من «القصة العربية في الكويت» ليكون مثالا على الكتابة النقـدية . . أما الكتابة المسرحية فقد اخترت لها القصة / المسرحية «ملف الحادثة ٦٧» .

وأخيرا ختمت هذه الاخـتيارات بالفصلين الأولين من رواية «الشمس في برج الحوت» التي هي الجزء الأول من سباعية المؤلف الملحمية .

❋ ❋ ❋



القسم الثاني:

عن العالم الروائي

الخطاب الروائي في «إحداثيات زمن العزلة»

د. مرسل فالح العجمي *

عن القراءة:

قرأت هذه الرواية(١) مرتين متتاليتين في القراءة الأولى اندمجت في حكاية(٢) الرواية إلى حد بعيد ، فجاءت قراءتي محمومة سريعة لاهثة منفعلة ، وقد استغرقت هذه القراءة قرابة أسبوعين ، في المرة الثانية تمهلت في القراءة بعد أن تجاوزت سورة الاندماج في الحكاية ، في هذه القراءة ركزت على تجليات الخطاب(٣) ، واستغرقت قراءتي الثانية قرابة الشهر .

لعل الفرق بين القراءتين يكمن في أن القراءة الأولى ، تواجه النص لأول مرة ، ولهذا يكون اكتشافها للنص اكتشافاً ذاتياً مباشراً ، في فعل القراءة ، في القراءة الأولى يتم الدخول في عالم جديد كل الجدة ، عالم لا يعرف القارئ عنه معطيات مسبقة ، عالم نعرف بدايته ولكنا نجهل نهايته ، ونجهل كذلك التحولات ما بين البداية والنهاية . في القراءة الثانية يصبح المجهول معروفاً ، والتحولات معطيات ، والنهاية بداية ، في القراءة الثانية تتلاشى «لذة النص» ويحل محلها فحص مدقق ، وتأمل مشغول بهاجس التحليل بغرض إقناع الآخر ، في القراءة الأولى تعاش لذة النص وفي القراءة الثانية يحضر النقد ، هذه الأوراق تتمحور حول القراءة الثانية ، لأن القراءة الأولى تعاش ولا تنقل .

ستتوقف القراءة الثانية وقفات محددة أمام بعض تجليات الخطاب في «السباعية»(٤) .

تجليات الخطاب:

الواقعي والمتخيل

تتأسس «السباعية» على محورين متداخلين ، كل منهما يحيل على مرجعية مختلفة ؛ المحور الأول : محور الحكاية والذي يحيل على الواقع ، والمحور الثاني :

---

* أستاذ مشارك في جامعة الكويت

محور الخطاب والذي يحيل على الكتابة الروائية .

إن الحكاية في «السباعية» تحيلنا على الواقع ، وعلى ما يشبه سيرة ذاتية لإنسان عاش ظرفاً محدداً ، إن الأسبقية الزمنية ، والأولوية الحديثة هي لهذا الظرف المحدد الخارجي ، ولهذا فإن أبرز ما يلفت الانتباه في «السباعية» هو خلوها من الحكاية بالمعنى التقليدي للحبكة ، وخلوها كذلك من تطور الأحداث في خيط درامي متصاعد جراء تنامي أحداث الرواية الداخلية ، إن حكاية «السباعية» هي حكاية سلطان : هذا المثقف الكويتي الذي استيقظ في صبيحة الثاني من أغسطس / آب على أنباء الاحتلال ، إن استجابة سلطان ومواجهته لهذا الظرف/ الاحتلال هي حكاية السباعية ، تحيلنا الحكاية على الواقع/ التاريخ ، وهذا الواقع / التاريخ الاحتلال أمر مفروض على سلطان في الحياة الفعلية ، وهو أيضاً أمر ناجز ومعطى جاهز بالنسبة للمؤلف ، وهكذا نجد الحكاية تبدأ من صباح الاحتلال وتنتهي بيوم التحرير .

عندما ننتقل إلى الخطاب ندخل في فضاء الكتابة الروائية ، وهذا الفضاء يحيلنا على المتخيل الذي يتحقق بفعل الكتابة .

في الكتابة الروائية يحيل النص على القص ، وإن استمد المؤلف معطياته من الواقع ، إن المرجعية في هذه الحالة هي الكتابة الروائية وليس الواقع الفعلي .

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة فروقاً جوهرية بين الكتابة الروائية والواقع الفعلي ، ولأن المقام ليس مقام حديث عن «نظرية الأدب» ، سأتوقف عند نقاط قليلة لتوضيح هذه الفروق :ـ إن الواقع يعايش ، والرواية تستعيد المعيش ، إن الإنسان يعايش لحظته في الواقع معايشة حقيقية وجودية ، وهذه المعايشة هي معايشة حميمة متفردة تأتي مرة واحدة لا تتكرر ، لأن الإنسان ـ كما قال أحد الفلاسفة ـ لا يستطيع أن يغمس يده في النهر مرتين ، لقد عاش سلطان ـ بطل السباعية ـ حياته ولحظاته في فترة الاحتلال معايشة فعلية في فترة زمنية بدأت في ٢ /٨/ ٩٠ وانتهت في ٢٦/ ٢/ ٩١ ، مع يوم التحرير أصبحت تلك الفترة حدثاً منتهياً وتجربة سابقة ، لقد انتهت تلك التجربة بدفقها وخطورتها وأحداثها ومعاناتها إلى الأبد ، وتحولت من واقع معيش إلى تجربة تضاف إلى وعي بطل الرواية ، عندما تحاول الكتابة الروائية أن تقدم لنا تلك التجربة ، فإنها تتوسل بنسخة كتابية مسترجعة لتلك اللحظة المعيشة ، هذه النسخة تعتمد اللغة لتنقل

تجربة سابقة إلى مستقبل لاحق ، ولكن لأن ثمة فرقاً جوهرياً وهوة فاصلة بين اللحظات كما هي ، وكما حدثت في الواقع ، واللغة باعتبارها نظاماً لغوياً وتواصلاً خطابياً(٥) ، فإن محاولة التوسط اللغوي هذه ، تبدو محاولة مستحيلة لنقل / إعادة / استحضار التجارب السابقة عبر اللغة ، إن الذي يجعل هذه المحاولة المستحيلة ممكنة هو المتخيل ، وذلك لأن المتخيل هو الذي يردم الهوة الفاصلة بين اللحظات والأشياء كما هي ، «وبما هي عليه في نفسها» من جهة ، واللغة باعتبارها أداة توصيل وتخاطب من جهة أخرى ، إن المتخيل هو المسؤول الحقيقي وراء نشوء الكتابة الأدبية ، وظهور الاستعارة والتشبيه والصور الفنية التجسيمية ، بدون هذا المتخيل لن يستطيع الإنسان أن يتواصل مع الآخر ، وهنا تكتسب عبارة قالها أحد المتصوفة أوسع دلالاتها ، عندما حاول هذا المتصوف أن ينقل تجربته الروحية المتوترة بلغة «مطابقة» ، أخفق تماماً ، وقال عبارته المشهورة «اتسعت الرؤية وضاقت العبارة» ، لاحقاً سيحاول الأدب الصوفي أن يردم هذه الهوّة بين «الرؤية» / الواقع (بالنسبة للمتصوف) وبين «العبارة» / اللغة عن طريق اللجوء إلى المتخيل باستخدام الرمز والإيحاء واستخدام كلمة الخمرة بمعنى مفارق لمعناها الحسي المباشر .

عندما أراد مؤلف السباعية أن يقدم لنا تجربة سلطان قام بخطوتين متتاليتين : الأولى أنه قرر أن «يكتب» ، والكتابة تعامل مع «اللغة»(٦) باعتبارها نظاماً قائماً قبل المؤلف ومستقلاً عنه ، ولهذا فإنه سيكون محكوماً بهذه «اللغة» خاضعاً لها كيما يتواصل مع القراء .

ـ الخطوة الثانية أنه اختار أن «يتكلم» في هذه الكتابة من خلال جنس أدبي معروف هو الرواية ، إن «كلام»(٧) المؤلف في السباعية يحيلنا على المتخيل في تلك الرواية ، والمتخيل هنا يتمثل في خطابين متداخلين .

الخطاب الأول : خطاب عام يتمثل في اختيار المؤلف جنس «الرواية» كيما يقدم خلاله حكايته .

الخطاب الثاني : خطاب خاص يتمثل في الطريقة السردية التي اتبعها «المؤلف الضمني» في «السباعية»

إن الخطاب العام ـ الرواية ـ جنس أدبي متعارف عليه بين المؤلف والقارئ ، وعندما يختار أحد القراء ، كتاباً وضع على غلافه هذه الكلمة «رواية» ، فإنه

يعقد عقداً أدبياً بينه وبين المؤلف بصورة تلقائية ومباشرة .

إن هذا «العقد الأدبي» يقتضي اتفاقاً ضمنياً على شروط كلية يتفق عليها الاثنان .

من أبرز هذه الشروط الكلية لهذا «العقد الأدبي» أن تكون للرواية بداية محددة ، ونهاية واضحة ، وإن كانت مفتوحة ، هذا الشرط المطلوب في العالم الروائي ، لا يتحقق في العالم الواقعي ، فحياة الإنسان لا تبدأ في لحظة محددة تشكل بداية حاسمة ، ولا تنتهي في لحظة محددة نهائية ، والأمر صحيح بالنسبة لأي حدث من الأحداث أو واقعة من الوقائع ، وهكذا فإن لحظتي الميلاد والموت ـ بالنسبة للإنسان ـ لا تشكلان حداً فاصلاً ونهائياً لوجود الإنسان ، فقبل لحظة الميلاد ، قبل صرخة الوليد الأولى ، وجدت لحظات سابقة في حياة الوالدين أو الأسلاف ، ستلعب دوراً حاسماً في حياة وكينونة هذا الوليد بعد الميلاد ، أما في حالة الوفاة ، فعلى الرغم من الغياب المادي للمتوفى ، فإن «حضور» هذا الغائب/ المتوفى سيستمر في أبنائه أو سيرته أو كتبه أو تأثيره في العالم .

من الشروط الأخرى المتفق عليها في هذا «العقد الأدبي» أن يكون كل شيء في الرواية منظماً مسوغاً مسبباً حتى وإن كانت الرواية رواية عبثية ، مرة أخرى إن هذا الشرط لا يتحقق في الواقع وتدفق الحياة اليومية ، وذلك لأن الحياة الإنسانية في تعقداتها اليومية ، وشؤونها العملية ، وصراعاتها البشرية ، أشد غموضاً وأكثر تعقيداً من أن ترد إلى سبب واحد مباشر واضح ، مثلما يحدث في تطور رواية من الروايات .

عندما كتب إسماعيل فهد إسماعيل هذا العنوان:
«إحداثيات زمن العزلة»
«سباعية روائية»

فإنه بهذا العنوان / الإعلان يطلب مني ـ القارئ ـ أن أتفق معه على تلك الشروط الروائية السابقة ، لأنه بدون هذا الاتفاق ستغدو القراءة عملية مستحيلة وغير تواصلية .

الخطاب الثاني : الخطاب السردي الخاص . وسأبدأ بالبحث في هذا الخطاب بوقفة مع ما أطلقت عليه :

لعبة العنونة:

يؤسس العنوان دلالته بصفته دالاً يبحث عن مدلول ، أو أفقاً يفتح المجال لتوقع القارئ . أو علامة ناجزة .

إن أسوأ العناوين ـ في الكتابة الفنية ـ هو الذي يأتي علامة ناجزة ، لأنه يلغي الاحتمالين الآخرين ، ولأنه بهذا الإلغاء يهمش دور القارئ في عملية إعادة إنتاج النص ، ولأن إسماعيل فهد إسماعيل كاتب متمكن من فنه ، نجده يستخدم لعبة العنونة ضمن المحورين الأولين ، وفي مايلي التفاصيل :

العنوان الرئيسي للرواية هو :

«إحداثيات زمن العزلة»

«سباعية روائية»

عندما توقفت أمام هذه العنوان في المرة الأولى ، أي قبل أن أدخل في النص ، أثار هذا العنوان في ذهني عدة احتمالات .

ـ إحداثيات : بالمعنى الرياضي للكلمة أي حدود المكان .

ـ زمن العزلة : أن بطل الرواية يعيش عزلة نفسية أو مادية .

بعد القراءة الأولى ، تأكد توقعي ، وإن زاد عليه النص معاني لم ترد في ذهني ، وقد تمثلت هذه الزيادة في مايلي :

ـ زمن العزلة : تأتي على مستويات :

الأول : عزلة سلطان الذهنية في بداية الاحتلال .

الثاني : عزلة أهل الكويت الداخل عن الخارج عزلة مادية .

الثالث : عزلة سلطان وأهل الكويت عن تيار كان يرى في احتلال الكويت شأناً ثانوياً بالقياس إلى خطورة تواجد القوات الأجنبية .

أطلق سلطان على هذه العزلة الشعور بالتخلي في لحظة الاحتياج .

يقول هذا الإحساس :

قضيتك ، طمس هويتك ، تصفيتك معنوياً ومادياً بعد استباحتك ، وتسمع

من يرفع صوته : «ضرورة التصدي للتدخل الاستعماري ، وما عدا ذلك ليس سوى أمور ثانوية . . إمكانية بحثها بعد . .»

أنت أمر ثانوي ، وقبلها كانوا أولويات ، كيف لك تعود إلى أولوياتك (٨) .

عندما ننتقل إلى عناوين الأجزاء السبعة نجدها كما يلي :

الكتاب الأول : الشمس في برج الحوت .

الكتاب الثاني : الحياة وجه آخر .

الكتاب الثالث : قيد الأشياء .

الكتاب الرابع : دوائر الاستحالة .

الكتاب الخامس : ذاكرة الحضور .

الكتاب السادس : الأبابيليون .

الكتاب السابع : العصف .

عندما قرأت عنوان الكتاب الأول : «الشمس في برج الحوت» . ثار في ذهني احتمالان . وبعد أن فرغت من القراءة استبعدت أحدهما وبقي الآخر .

أول الاحتمالين منبثق من فضاء تنجيمي ، يعتمد على حركات الأفلاك ، ومواقع الأجرام السماوية ، فهل وقوع الشمس في برج الحوت نذير نحس أو شر أو خطر عظيم؟

الاحتمال الثاني : هو أن الشمس رمز للضياء والنور والعلو ، بينما الحوت رمز للسواد والغلظة والأعماق السحيقة ، بهذا المعنى جاء العنوان رامزاً لوقوع الكويت في الاحتلال العراقي ، بعد أن قرأت الجزء الأول ، استبعدت الجانب النحسي أو التنجيمي من العنوان ، لأن هذا الجزء أكد على الجانب الرمزي في العنوان .

تجدر الإشارة إلى أن المؤلف لم يذكر هذا العنوان في أثناء الرواية ، وإنما ترك الأفق مفتوحاً ليملأه القارئ كما يشاء استنادا إلى العنوان والمعطيات الروائية في هذا الجزء .

عنوان الجزء الثاني : الحياة وجه آخر ، جاء من عبارة وردت في الرواية ، يقول سلطان في صفحة ٣٢٧ ، في واحدة من تأملاته الذهنية :

«عدوك جاءك من حيث الشعور بالانكشاف ، نشأتك . . ألف باء تعلمك ،

موقفك الفكري ، توجهك القومي ، تبنيك قضاياك العربية ، الحال ، وهاهي جذورك تقتلع ، تبقى معلقة في فراغ مغفل .

الحياة وجه آخر ، قضيتك طمس هويتك ، تصفيتك مادياً ومعنوياً بعد استباحتك»(٩) .

عنوان الجزء الثالث : قيد الأشياء ، جاء مفتوحاً ولا يرتبط بالنص ، وإن كان بالإمكان أن نصل بسهولة إلى دلالة العنوان ، فبعد أن فرغنا من قراءة الجزءين السابقين يمكن أن نستنتج أن «القيد» هو الاحتلال و «الأشياء» هي كل ما يقوم به الإنسان من أفعال في أثناء الاحتلال ، ولكن المفارقة تكمن في تناقض هذا العنوان مع ماكانت تقوم به مجموعة «أبو الفهود» من مقاومة عسكرية ، ولا سيما في وصول هذه المجموعة إلى المحول الكهربائي المملوء ذخيرة في منطقة الفيحاء .

«دوائر الاستحالة» : عنوان الجزء الرابع ، جاءت في آخر جملة في الصفحة الأخيرة من الكتاب الرابع ، تنتهي هذه الصفحة بتأمل ومناجاة نفسية ، يستحضر فيها سلطان محاولته إقناع مجموعة من الفلسطينيين ، بأن المقاومة الكويتية ليس لها علاقة بهجوم حدث على إحدى مدارس البنات في منطقة حولي .

تمضي المناجاة ، كما يلي :

«بغض النظر عنهم ، بغض النظر عنك ، بغض النظر عن . . ماذا؟ !

أنت في حالة دفاع عن وجودك في وجه احتلال عات ، وهم في حالة دفاع عن ثقتهم بك ، من خلال اشتباك قضيتك بقضيتهم .

حدود المكان ، وهذا القلق الذي يستبدل كما الجزع . . خشيتك يحل وقت تتحول فيه دوائر الإمكان لدى اشتباكها بعضها إلى دوائر استحالة»(١٠)

يستوقف القارئ أن «دوائر استحالة» التي وردت في الفقرة السابقة ، تحولت إلى «دوائر الاستحالة» في العنوان ، لعل هذا يعني أن المحظور وقع والإمكان تحول إلى مستحيل ، هل فشل سلطان في مهمته؟

عنوان الكتاب الخامس : «ذاكرة الحضور» ، جاء من الرواية في توقيعة شعرية ، خاطب فيها سلطان نفسه ، بعد أن وقع أخوه هلال في الأسر في إحدى عمليات المقاومة ، في سبيل التكتم على أسر هلال ، تآمر سلطان مع أخيه

مصطفى على إشاعة خبر مفاده أن هلالا هرب إلى السعودية .

يتأمل سلطان هذه الكذبة قائلاً :

تدري أن التحرير حتمي ، فإن كان . . انبجست لك همومك ـ كما دمع إخوتك ، واجهتك . . تعال ! لو أن الوعي بالأشياء مسؤولية شخصية محضة ! ! إحساسك ، ذنبك تجاه الآخرين . . هل يتلبسك إحساسك الذنب تجاهك؟ !

هلال أخوك . كتمانك السر لا يعني إغفالك له ، أنت تتأبط ذاكرتك ، حضورك بحد ذاته ، لا يعدو كونه حضوراً للحدث .

رهانك . . الزمن كفيل ، يستغفل الذاكرة ، يراكمها توالي أيامه ، تخف وطأة حدث بعينه ، تنزوي في الهناك من ذاكرة الحضور(١١) .

عنوان الكتاب السادس . «الأبابيليون» لم يرد في الرواية ، وإن كان من السهل الوصول إلى دلالة هذا العنوان ، مع مفارقة عميقة تنفتح على تهكم صارخ ، إن العنوان يحيل على حدث خارج النص يحدث في أثناء زمن الحكاية(١٢) ، ويحيل على حادثة تاريخية قديمة في أثناء زمن الخطاب(١٣) ، وفي كلتا الحالتين والإحالتين تبرز المفارقة والتهكم .

مع عنوان الكتاب السابع : ينهض العنوان : «العصف» باعتباره إحالة على نهاية الاحتلال وبدء الحرب البرية وتحرير الكويت .

في النهاية يمكن أن نخلص إلى أن عنوانات أو عناوين الكتب السبعة تقع ضمن أربع دوائر دلالية :

ـ دائرة دلالية مفتوحة : وذلك عندما لا يحيل المؤلف العنوان على النص أو الخارج كما في الكتاب الأول والثالث .

ـ دائرة دلالية ذاتية : وذلك عندما يحيل المؤلف العنوان على الرواية ، وتكتمل دلالته عندما نعرف أن الشأن هنا شأن ذاتي ، كما رأينا في : «الحياة وجه آخر ، وذاكرة الحضور» .

ـ دائرة دلالية خارجية : وذلك عندما يحيل المؤلف العنوان على أحداث أو حوادث خارج النص كما في الكتاب السادس والسابع .

وأخيرا دائرة دلالية نقيضة وذلك عندما يحيل المؤلف العنوان على الرواية ولكنه يضع عنواناً يناقض موضوع الإحالة كما في «دوائر الاستحالة» .

الصوت السردي(١٤)

يظهر في «السباعية» صوت واضح لسارد متخف ، يستخدم تقنية المزاوجة بين عملية العرض والأخبار طوال الرواية . وعلى الرغم من تنقل هذا السارد بين زوايا رؤية (١٥) مختلفة ، فإنه يظل مرتبطاً بشخصية سلطان من الناحية المعرفية ، بمعنى أن معرفة السارد الحكائية مؤسسة على معرفة سلطان .

تظهر في «السباعية» ثلاث دوائر حكائية تتمحور جميعها حول بطل الرواية : سلطان .

- أولاً الدائرة الذاتية : دائرة سلطان ومايدور في ذهنه من تأملات ، وما يعانيه من تشتت عاطفي بين إيمان وشيرين .

- الدائرة المحلية : وهي الدائرة التي تحيط بسلطان ، دائرة إخوته ، مجموعة «أبو الفهود» ، بيت الهاشل ، المقاومة الكويتية .

- أخيرا الدائرة الخارجية : العالم الخارجي ، الاحتلال العراقي ، الاستعدادات للحرب ، مواقف العرب والعالم من الاحتلال .

يتنقل السارد المتخفي بين هذه الدوائر الثلاث ، بحسب حضور سلطان في كل واحدة من هذه الدوائر .

تبدأ الرواية في صفحتها الأولى بالدائرة الأولى :

«حالة عبور غير منطقية ، محاولة يائسة للبقاء ضمن مناخ حلم غائم متلاش ، يواكبها إلحاح عجيب من مصدر مهيمن متواتر يصر على النفاذ .

«من أين يجيء الصحو»؟ .

تنمله ذاكرته ، بقايا الحلم بمزيد من التلاشي ، الوعي بحضور متردد ، يبذل جهداً كي يلم ، غرفته ، بيته ، وهو هنا .

« الكويت»

دوي مكيف الهواء ، إحساس طارئ بالبرد ، يتذكر أنه نام حوالي الساعة الثانية بعد منتصف الليل ، أذناه وهذا التواتر الموقوت لرنين جرس التلفون (١٦) .

في هذا الاقتباس نسمع صوتا واضحا يخبرنا عن لحظة استيقاظ سلطان في صباح الثاني من أغسطس ، وأقول واضحا لأن المتكلم هنا يشير إلى سلطان

بضمير الغائب في عبارته «يتذكر أنه نام» ، إن استخدام ضمير الغائب في الإشارة إلى شخص آخر ، يستدعي بالضرورة متكلما محددا ، هو السارد في هذا الاقتباس .

في هذا الاقتباس وعلى مدى سبعين صفحة قادمة ، سيطابق السارد بين زاوية رؤيته وزاوية رؤية سلطان ، كيما يقدم من خلال هذه المطابقة استجابة سلطان الأولى لنبأ الاحتلال ، في مرحلة لاحقة ستتداخل الرؤيتان ، لتتحولا إلى صوت واحد ، لاتدري إن كان هذا الصوت مناجاة نفسية أم خطابا يوجهه السارد إلى سلطان ، كما يتضح في هذا الاقتباس .

«الاحتلال ـ رضيت أم أبيت ـ حالة قائمة ، معاناتك ، ذهولك ـ في البدء ـ حالة لها ما يبررها وقتها ، وما بعدها أنت مسؤول .

المسؤولية هنا ، ليست واجبا معلوما يتحتم عليك أن تنهض بأعبائه ، أو تتطوع له ، لكنها مهمة أن تفكر ، تبتدع ، تتنفذ .

ما كانت ـ في أيما يوم مضى ، راودتك فكرة تصير مسؤولا تبقى نفسك حيا ، لكي تمنح حياتك جدوى موتك(١٧)» .

الدائرة الثانية : يتم إدخال هذه الدائرة في السرد عن طريق انتقال السارد إلى زاوية رؤية أخرى تتعلق بالوسط المحلي ، مع ملاحظة أن هذه الزاوية تكون إما عن طريق مشاركة سلطان أو استماعه لهذه الزاوية ، وسأذكر نموذجا للاستماع وآخر للمشاركة .

نموذج الاستماع : أدخل خبر استشهاد الشيخ فهد الأحمد في السرد عن طريق ابن سلطان الذي أخبر والده بالنبأ ، أن السارد هنا يعيد صياغة خبر استشهاد الشيخ فهد الأحمد ، معتمدا على معرفة سلطان التي حصل عليها عن طريق استماعه إلى ابنه وهو ينقل إليه الخبر .

نموذج المشاركة : في واحدة من أشد عمليات «أبو الفهود» جرأة وذكاء وتنفيذا استطاع أفراد هذه المجموعة الوصول إلى ذخيرة كانت مخبأة في محول الفيحاء بجوار نقطة سيطرة ، لقد غطت هذه العملية باعتبارها فكرة وتنفيذا معظم الجزء الثالث .

في هذا القسم كلما تحدث السارد عن هذه العملية ، كان يقدم زاوية رؤية محددة لمجموعة من المقاتلين يحتاجون ويخططون للحصول على ذخيرة مخبأة ،

إن السارد في سرده لهذه الحادثة وتقديمه تلك الرؤية يعتمد على كون سلطان أحد المشاركين في تلك العملية .

في الدائرة الثالثة ، اعتمد السارد على المذياع والتليفزيون بصورة تكاد تكون حصرية ، مع ملاحظة مهمة وهي أن هذه الدائرة كانت تقدم دائما من خلال استماع سلطان للمذياع أو التليفزيون ، وقد كان الحضور الأكبر في الرواية لإذاعة النظام العراقي وتلفزيونه ، وهذا أمر فرضته معطيات حقيقية وغرض فني ؛ المعطيات الحقيقية تتمثل في أوضاع الاحتلال وانقطاع الكويت عن الخارج من جهة ، ورغبة سلطان في معرفة ما يدور في بداية الأمر من ناحية أخرى ، أما الغرض الفني فيتمثل في أن هذه البيانات وتلك الخطب كانت تثير مفارقات حاول أن يرصدها السارد في أثناء الرواية .

سأكتفي بذكر مفارقة واحدة للتوضيح :

في الثاني من نوفمبر نفذت مجموعة « أبو الفهود » عمليتين تفجيريتين داخل بغداد ، قام بالتفجير اثنان من أفراد المجموعة هما «الفيلكاوي» و«العبيدلي» ، بعد تنفيذ المهمة استطاع هذان الرجلان العودة إلى الكويت ، على الرغم من هذا نسمع إذاعة بغداد تعلق على العملية قائلة :

«إن الاستخبارات السورية المجرمة ، هي العقل المدبر والمنفذ لعمليات إرهابية قذرة تمثلت بتفجير سيارتين ملغومتين في موقعين يزدحمان عادة بالمارة .

وإن سلطات الأمن العراقية بيقظتها العالية ، وسرعة تحركها الحاسم ، استطاعت أن تلقي القبض على مدبري الخسة والدناءة»(١٨) .

تبقى ملاحظة تتعلق بالصوت السردي.

إذا كان السارد يعتمد في سرده على معرفة سلطان ، فإننا سنواجه مشكلة في ج١ ص ٢٣٧ ، في هذه الصفحة تعود إيمان ـ مطلقة سلطان ـ من الخارج وهي تحمل أخبارا سيئة ، وحينما سألها سلطان عن الأمر ، أجابت قائلة :

ـ تدري عن رجال المعارضة الكويتية الموجودين داخل الكويت اقتيدوا من منازلهم عنوة ، بحجة إجراء مفاوضات حول مستقبل البلد مع كبار الضباط العراقيين .

أومأ برأسة دلالة ذلك ، واصلت :

إن المشكلة التي أشير إليها تكمن في كلمة «تدري» ، لعل سلطان يدري ويعرف بأمر هؤلاء الرجال ، ولكن القارئ الضمني ـ القارئ الذي يعتمد في معرفته على النص فقط ـ لم يكن يدري لأنه لم يخبر سلفا عن هذا الأمر ، ويزيد الأمر تعقيداً أن السارد لايدري هو الآخر عن معرفة سلطان لهذا الأمر ، ولهذا لم يذكر هذه الحادثة في سرده السابق للقارئ الضمني ، لقد احتفظ المؤلف الحقيقي ـ المؤلف خارج النص ـ الجزئية لنفسه ، ولكنه بهذا أخل بتناسق البناء السردي لهذه الحادثة ، يبدو أن السارد ينتقم لنفسه هنا من المؤلف .

العلاقات الزمنية(١٩)

في كل رواية يوجد زمنان : زمن الحكاية وزمن الخطاب ؛ زمن الحكاية هو الزمن الذي تستغرقه الأحداث في الرواية ، وزمن الخطاب هو الزمن الذي يواجهه القارئ في أثناء عملية السرد .

تبدأ «السباعية» بزمن الخطاب في الفقرة التي قدم لنا فيها السارد لحظة استيقاظ سلطان في صباح الثاني من أغسطس ، يأتي هذا الزمن في صيغة الفعل المضارع مشيرا إلى آنية السرد ؛ أي كون السارد يقدم لنا سرده في لحظة زمنية حاضرة ، بينما يتم إدخال زمن الحكاية ـ في السرد ـ باستخدام صيغة الفعل الماضي ، لنقرأ تكملة الصفحة الأولى كي نلمس الفرق بين الزمنين :

«الساعة الآن ـ وحين تطلع في معصمه ـ الثامنة صباحا ، آلة التلفون تصر بتواصل غبي ، خادمته الفلبينية «ليتا» تنشغل في مكان ما ، لابد له ـ والحالة هذه ـ يبادر ، يتحرك ، هدوء كما القنوط يخيم على عموم المنزل لولا هذا . . .

ـ ألو نعم !

ردها متحاملا على انزعاجه ، يجيئه الرد متضمنا استعطافا مشوبا خوفا غامضا :

ـ سيدي سلطان ، أردنا نسألك إن كنت تأذن لنا نقفل المكتب !»(٢٠) .

يلاحظ أن جميع الأفعال التي وردت في الاقتباس جاءت في صيغة المضارع ماعدا فعلين هما : «تطلع» ، «ردد» إن هذين الفعلين هما الفعلان الوحيدان

اللذان قام بهما سلطان ، أما بقية الأفعال فهي أفعال تقدم لنا عن طريق السارد ، إن الفعلين «تطلع» و«ردد» فعلان يرتبطان أو يتعلقان بالحكاية ، ولهذا جاءا بصيغة الماضي ، أما الأفعال الأخرى فهي أفعال ترتبط بالخطاب ويقولها السارد في حاضر السرد ، ولهذا جاءت جميعا بصيغة المضارع .

إن الترتيب الطبيعي والمتساوق بين زمني الحكاية والخطاب ، سيأتي طوال الرواية ، على نفس الطريقة التي رأيناها في المثال السابق .

استنادا إلى هذه العلاقة الزمنية ، جاء الترتيب الطبيعي للزمنين كما يلي :

١ـ الشمس في برج الحوت ٢/ ٨/ ٩٠ ـ ١٠/ ٨

٢ ـ الحياة وجه آخر ١٠/ ٨ ـ ٢٧/ ٨

٣ـ قيد الأشياء ٢٨/ ٨ ـ ٢٨/ ٩

٤ـ دوائر الاستحالة ١/ ١٠ ـ ١٥/ ١١

٥ـ ذاكرة الحضور ١٥/ ١١ ـ ١٨/ ١٢

٦ـ الأبابيليون ١٨/ ١٢ ـ ٢٢/ ١/ ٩١

٧ـ العصف ٢٣/ ١/ ٩١ ـ ٢٣/ ٥/ ٩٥

يلاحظ في هذا الترتيب الزمني أمران :

الأمر الأول : كرست السباعية جزءا كبيرا لشهر أغسطس ، حيث غطى هذا الشهر الجزءين الأولين ، ومئة وأربعا وثلاثين صفحة من الجزء الثالث .

لقد تمهل السارد أمام هذا الشهر ، وتضخم السرد نتيجة لهذا التمهل ، وأعتقد أن وراء هذا التضخم سببين :

ـ الأول : سبب نفسي يتمثل في ذهول سلطان الأولي أمام حدث الاحتلال ،الأمر الذي جعله يكثر من التأملات والمناجيات واسترجاع أحداث قديمة ، ولهذا نجد على سبيل المثال أن الساعات الأولى من الاحتلال تتمدد على مدى سبعين صفحة .

ـ الثاني : سبب روائي حيث جاءت صفحات كثيرة لغرض تمهيدي كيما تقدم معلومات أولية سترافق القارئ إلى النهاية ، مثلما نرى في حديث سلطان عن مطلقته وإخوته وليتا ، ورحال وأمينة ، وشيرين ومجموعة «أبو الفهود» .

الأمر الثاني : هو هذه الفسحة الزمنية الشاسعة التي غطاها الكتاب السابع ، أو بصورة أدق الصفحات التسع من ذلك الكتاب ، وأقول شاسعة قياسا إلى مجمل الفترة الزمنية التي غطتها الرواية قبل هذه الصفحات الأخيرة ، إن هذه الفقرة جعلت نهاية الرواية غير محبوكة ، ولا أقصد الحبكة هنا بالمعنى الأرسطي أو الروائي - لأن «السباعية» في جوهرها لاتتأسس على حبكة تقليدية - وإنما استخدمها هنا بمعنى التهلهل وعدم التماسك ، لقد بدأت الرواية بالثاني من أغسطس ، وجاءت في سبعة أجزاء ، وعاصرت صباح الاحتلال ، وفجر التحرير ، إن كل هذه الأمور تقود إلى احتمال واضح وهو أن تنتهي الرواية مع التحرير ، إن الذي كتب الصفحات التسع الأخيرة ، هو المؤلف الحقيقي وليس السارد ، لأن السارد للرواية قد توقف عند صفحة ٦ ٣٧ من الكتاب السابع .

في صفحة ٣٧٩ نقرأ هذا الكلام :

«فيما يخص الأسرى والمرتهنين الكويتين ، رضخ النظام العراقي للقرارات الدولية بهذا الصدد ، أطلق آلافاً منهم بمعرفة الصليب الدولي وأبقى على ستمئة وخمسين .»

إن عبارة «فيما يخص» ليست عبارة سردية منبثقة من داخل الفضاء الروائي ، وإنما هي عبارة خارجية تحيل على مأساة الأسرى خارج الرواية .

إنني أفهم وأتفهم أن معاناة المؤلف الحقيقي(٢١) النفسية هي التي جعلته يضيف هذه الصفحات التسع ، أما الرواية باعتبارها عالما مستقلا قائما بذاته فقد انتهت مع يوم التحرير .

إن هذا الترتيب الطبيعي للزمنين لايتم بصورة كاملة طوال الرواية ، وذلك لأن السارد يكسر هذا الترتيب عائدا إلى الوراء كيما يستحضر أحداثا سابقة ، في عملية استرجاع تارة ، وفي تارة أخرى يقفز إلى لحظة زمنية قادمة لم تتحقق بعد في حاضر السرد في عملية استباق ، وينبغي أن أشير هنا إلى نقطتين :

الأولى : الاسترجاع أكثر حضورا في الرواية من الاستباق ، وللدقة لم يرد الاستباق إلا في حالتين فقط .

الثانية : إن الاسترجاع يبرز كثيرا في الجزءين الأولين ويكاد يغيب من الأجزاء الخمسة الأخيرة .

سأذكر مثالا للاسترجاع وآخر للاستباق .

الاسترجاع:

يمثل الفصل «٢٦» من الجزء الأول كسرا لتنامي الأحداث وعودة إلى أحداث سابقة ، فبينما ينتهي الفصل الخامس والعشرون بعودة رمضان من المعتقل في اليوم الثامن للاحتلال في يوم ١٠/ ٨ ، يبدأ الفصل السادس والعشرون بسرد حكاية اعتقاله وتعذيبه التي حدثت يوم ٦/ ٨ ، ويستوقف القارئ أن تقديم هذا الاسترجاع قد تم عبر ثلاث خطوات :

الأولى : جاءت عن طريق رمضان ، الذي روى حكايته بعد عودته إلى المنزل .

الثانية : جاءت عن طريق ذاكرة سلطان الذي كان من ضمن المستمعين لهذه الحكاية .

الثالثة : جاءت مكتوبة عن طريق السارد الذي يعتمد في كتابته على ذاكرة سلطان .

مثال الاستباق ، يحتاج إلى بعض التفصيل :

في الجزء الثالث وتحديدا في صفحة ١٤ ، يفاجأ سلطان بزيارة ثلاثة فلسطينين ـ لماذا؟ لأنه «منذ يومين سلم لأحمد الشريف قائمة تضم أربعة أسماء لأشخاص متعاونين مع الاحتلال ، المصادفة ـ في حينها ـ أنه على معرفة مسبقة بثلاثة من بين الأربعة ، ما هو غير مصادفة أن يفاجأ بالثلاثة إياهم وفدوا إليه عنده »(٢٢) .

بعد أن طلب منهم الدخول في الديوانية ، ذهب سلطان واستدعى كلا من الحاج محمد وعبد الله ورمضان ــ وهؤلاء جميعهم يسكنون معه ـ قائلا لهم : احتاجكم شهوداً !

بعد أن استقر الجميع في المكان ، دار هذا الحوار :

لعلنا نبدو متطفلين ـ بدأ أحدهم ـ

ـ أمر خطير دفعنا للمجيء ـ أضاف الثاني ـ

ـ مسألة حياة أو موت قالها الثالث

ـ ولهذا السبب نقترح نقصر هذا اللقاء علينا نحن ، بعد إذن الأخوان (الإشارة إلى الحاج محمد ورفيقه)
ـ الأخوان منّا . قالها سلطان
ـ نسبت إلينا تهمة خيانة الكويت قال أحدهم
ـ أنا لا أعرف عما تتحدثون . أجاب سلطان
ـ هل تشك في ولائنا للكويت
ـ من هو سلطان لكي يشكك أو لايشكك ، وما المقصود بكلمة ولاء ، مادام الأمر الواضح للجميع «أن الكويت» محافظة عراقية تاسعة عشرة ! !
ـ أخ سلطان ! هناك من يهدد دمنا دون وجه حق للمقاومة الكويتية ! !
ـ هل هناك مقاومة كويتية؟ ! تساءل سلطان
ـ نحن متهمون بالتعاون مع الاحتلال
ـ يؤسفني أني لا أفهم عن ماذا تتحدثون ، ولماذا تكبدتم مشقة المجيء إلي دون غيري .
ـ معنى هذا أنت تسخر من عقولنا
ـ أنا لا أسخر ، إنما أنتم تعرفون أن إشاعة اسمي في أوساطكم بصفتي التي تتحدثون عنها يعني إهدار دمي لجهة ما .
ـ نحن هنا بقصد
ـ القصد ـ قال سلطان مقاطعا ـ أن تزيلوا من أذهانكم تصوركم الخاطئ عني ، فأنا إنسان بسيط عادي قابع في بيتي .
ـ أنت لا تفكر بمساعدتنا
ـ أنا أفكر بالهرب إلى السعودية»(٢٣)

إن هذا الحوار في وضعيته السردية ، لايمثل استباقا ، ولكنه بحسب وظيفته الروائية يشكل استباقا ، إن هذا الحوار بدءا من كلمة سلطان لأصحابه «أريدكم شهودا» يحيل على حدث مستقبلي ، ولقد تحقق هذا الحدث بالفعل ، ففي اليوم التالي داهم العسكر منزل سلطان حيث اقتيد سلطان للاستجواب ، لقد كان هذا الحوار ـ من بين أسباب أخرى ـ سببا في الإفراج عن سلطان واعتقال الآخرين ـ بهذا المعنى نظرت إلى هذا الحوار باعتباره استباقا ، أي بوظيفته الروائية

التي أداها في فترة زمنية لاحقة .

ذكرت في فقرة سابقة أن السارد يستخدم نوعين من السرد ؛ سرد يعتمد العرض ، وسرد يعتمد الإخبار ، في العرض يتمهل السارد ويتطابق الزمنان فيما يمكن أن يطلق عليه «المشهد» بالمعنى الدرامي ، أما في الأخبار فإن السرد يتسارع ويقدم الأحداث «ملخصة» عن طريق السارد ، وتجدر الإشارة إلى أن المشهد يأتي دائما في الدائرة الحكائية الأولى أقصد الدائرة الذاتية ويمكن أن أذكر للتمثيل أربعة مشاهد ذاتية :

١ ـ استجواب سلطان والكندري في المخفر(٢٤) .

٢ ـ التحقيق مع سلطان بعد الزيارة التي ذكرتها سابقا(٢٥) .

٣ ـ الانتقام لسهى(٢٦)

٤ ـ إنقاذ سلطان لمصطفى في منطقة بيان(٢٧) .

يأتي التلخيص في الدائرتين الأخيرتين ، ولاسيما عند الإشارة إلى الأحداث العامة الداخلية والأحداث الخارجية ، والأمثلة على هذا أكثر من أن تحصى ، ويمكن أن تعد الإذاعة والتلفزيون من وسائل التلخيص التي استثمرها السارد بنجاح كبير ؛ وذلك بلتخيص الأحداث إما بالإشارة إلى فترات زمنية متلاحقة ، وإما بتقديم أصوات متعارضة من خلال أصوات الإذاعات المختلفة .

ملاحظات ختامية:

١ ـ حاول السارد في الرواية أن يؤسس لنفسه نمطا كتابيا خاصا ، وفي بعض الأحيان يصطدم هذا النمط مع اللغة المقعدة والبلاغة التقليدية ، يطلق المؤلف على هذا الاصطدام لقب «الارتكاب» ويعلن أنه مارسه متعمدا .

عندما شرعت في قراءة الرواية ، فوجئت بهذا «الارتكاب» في الجزء الأول ، ولكنني عندما توغلت في قراءة الأجزاء اللاحقة لم أعد أجد صعوبة لا في فهم هذا النمط الارتكابي ولا في قبوله ، لأنه أصبح سمة أسلوبية كتابية مستقرة في الرواية من البداية إلى النهاية ، قد يثير هذا «الارتكاب» اللغوي بعض المحافظين ، ولكن هذا لم يحدث معي ، لأني أرى أن من حق الكاتب أن يؤسس أسلوبه كيفما شاء بشرط أن يكون هذا الأسلوب معقولا وقابلا للتواصل ، إن الذي

استوقفني أمر آخر ، وهو طغيان هذه السمة الأسلوبية ـ التي هي في الأساس من سمات السارد الأسلوبية ـ على وعي ولغة الشخصيات الأخرى ، لقد ظهر هذا الطغيان في الحوار بصفة خاصة ، ولهذا جاءت جميع الحوارات الواردة في الرواية ـ باستثناء الحوارات بين المحققين العراقيين والمستجوبين الكويتيين ـ أقول جاءت الحوارات مصوغة بحسب النمط اللغوي الذي يستخدمه السارد ، وهكذا يحس القارئ أمام هذه الحوارات بأنه لا يسمع ، لا يقرأ كلاما متفردا لشخصية مستقلة ، وإنما يسمع / يقرأ حوارا أعده وقدمه له السارد بلسانه وصوته ، وكانت المحصلة النهائية أننا نسمع صوتا واحدا طوال الرواية ، وهذا ما جعل «السباعية» رواية أحادية الصوت(٢٨) ، وهذه نقطة أثرت على الصوت السردي في الرواية .

٢ ـ تعد «السباعية» تسجيلا غير متعارف عليه لحدث آني رهيب ، إن هذه الرواية تأريخ ذاتي لتاريخ عام . وهذا ما أكسبها روعتها وما قيدها بقيود جاهزة في نفس الوقت .

إن هذه الرواية ترصد جانبين : الأول : ذاتي يتمثل في تحولات سلطان الذاتية في فترة الاحتلال باعتباره الشخصية الرئيسية في الرواية ، والثاني : موضوعي يتمثل في رصد نشاطات بعض رجال المقاومة باعتبار سلطان مشاركا في هذه النشاطات ، إن الذاتي والموضوعي يقدم في الرواية من خلال رؤية شخصية متفاعلة مع الحدث ، ولهذا وصفت هذا التسجيل بأنه تأريخ ذاتي للتاريخ ، ولعلي أكون مغاليا ولكني أعتقد أن هذا التأريخ الذاتي ـ في هذه الرواية ـ أصدق وأعمق وأدق من التأريخ بمعناه الأكاديمي الدقيق ، وذلك لأن التأريخ الذاتي ـ في هذه الرواية ـ يعايش التاريخ مباشرة ، ويصنع التاريخ في بعض الأحيان ، ويكتب التأريخ في كل الأحوال من الداخل .

٣ـ تتعلق هذه الملاحظة بسمة أسلوبية تواترت في «السباعية» ، وهذه السمة تتمثل في ما يمكن أن يطلق عليه الإشراقات الشعرية أو التوقيعات الشعرية ، وأمثلة هذه التوقيعات الإشراقات كثيرة إلى حد يستحيل ذكرها ، ولهذا سأكتفي بذكر أربع توقيعات / إشراقات : التوقيعة الأولى تتعلق بالوطن في أثناء الاحتلال .

«من أين للكويت ـ وهي مكاتبة جغرافية ـ تتلبسه من أعماقه (الإشارة إلى

سلطان) لتتمثله إحساسا جياشا يستحيل معه الفصل بينهما ، ليشعر بأنه هو الكويت ، وأن الاستباحة الماثلة واقعة عليه بشخصة»(٢٩) .

الإشراقة الثانية تتحدث عن الحب :
«الحب ـ في حقيقته ـ ميلاد آخر من حالة صفر مذهلة الحضور : الطاقات المخزونة وتوق اختزال العمر في لحظة عشق .
والحب ـ ضمن ظرفه ـ فعل بشري ذاتي يوجه الواحد نحو الواحد لكي يحققا زمنهما الواحد»(٣٠) .
التوقيعة الثالثة جاءت عندما سمع سلطان خبر اعتقال بنته سهى :
«الأشياء ـ بإحاطتها لك ـ تدور ، أنت ـ من غير أن تتحرك ـ تدور ، شيء ما يجب يعود القهقرى ، الزمن أو أنت ، كيف لبعضك يتخلى عنك؟ ! من أين لك تتسلخ من خارج جلدك؟ !»(٣١) .
الإشراقة الرابعة جاءت في مناجاة نفسية تتعلق بغياب هلال أخي سلطان .
«أيام الما قبل . . . حين تحاصرك همومك ، لاتتردد تلقيها وراء ظهرك ،الآن صرت تلقي همومك أمامك .
تدري أن التحرير حتمي (غاب هلال يوم ١٧/ ١٢/ ١٩٩٠) فإن كان . . . انبجست لك همومك ـ كما دمع إخوتك ، واجهتك تعال ! لو أن الوعي بالأشياء مسؤولية شخصية محضة ! إحساسك ذنبك تجاه الآخرين . . هل يتلبسك إحساسك بالذنب تجاهك؟ ! .
هلال ، أخوك ، كتمانك السر لا يعني إغفالك له ، أنت تتأبط ذاكرتك . حضورك بحد ذاته لايعدو كونه حضورا للحدث ، رهانك . . . الزمن كفيل يستغفل الذاكرة ، يراكمها توالي أيامه ، تخف وطأة حدث بعينه . . تنزوي في الهناك من ذاكرة الحضور»(٣٢) .

إشارة أخيرة:

لقد شكل الاحتلال نقطة تحول في حياة إسماعيل فهد إسماعيل ، وشكلت رواية «السباعية» نقطة تحول في المحتوى الإبداعي عند إسماعيل(٣٣) أخيرا كتب إسماعيل روايته الكويتية .

الهوامش:

١ ـ اسماعيل فهد إسماعيل : إحداثيات زمن العزلة : سباعية روائية ، دار الوطن (الكويت) الطبعة الأولى : ١٩٩٦م

وتجدر الإشارة إلى أن جميع أجزاء الرواية نشرت في وقت واحد ، هو تاريخ الطبعة الأولى .

٢ ، ٣ ـ الحكاية (Story) والخطاب (Discourse) مفهومان أساسيان في نظرية السرد ، ففي هذه النظرية تعتبر الحكاية هي المحتوى ، أو سلسلة الأحداث والوقائع التي تقع في إطار زمني ومكاني ، ويقوم بها فاعلون أو تقع على مفعولين ، أما الخطاب فهو الكيفية التي تقدم بها الحكاية في سرد من السرود .

عن التطور النظري لهذين المفهومين ، ينظر :

ـ حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي . المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ . عن عناصر الخطاب ينظر :

ـ جيرالد برنس : مقدمة لدراسة المخاطب . ترجمة مرسل فالح العجمي ـ مجلة البيان (الكويتية) . ع٢٩٦ . ١٩٩٤ ، مقدمة المترجم .

٤ ـ سيشار إلى الرواية ابتداء من هنا بالسباعية .

٥ ـ لتفاصيل هذه الهوة بين اللحظات أو الأشياء واللغة ينظر :

ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ، ترجمة عربية ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠ ولاسيما الفصل الثاني .

٦ ,٧ ـ اللغة Langue: والكلام Parole : استعمل هاتين الكلمتين بالمعنى السوسيري ينظر لتفاصيل هذا المعنى :

ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللساني ، ترجمة د . سعد عبد العزيز مصلوح والدكتورة وفاء كامل فايد . المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٦ ص ٢٢٠ .

٨ ـ إحداثيات زمن العزلة : الحياة وجه آخر ، ص ٣٢٧ .

٩ ـ السابق ـ نفس الصفحة .

١٠ ـ إحداثيات زمن العزلة : دوائر الاستحالة ، ص٣٣٨ .

١١ ـ إحداثيات زمن العزلة : ذاكرة الحضور ، ص٣٣٥ .

١٢ ـ هذا الحدث هو الحرب الجوية التي سبقت تحرير الكويت .

١٣ ـ هذه الحادثة هي غزو أبرهة لمكة فيما عرف بعام الفيل .

١٤ ـ عن الإطار النظري لمفهوم «القوت السردي Narrative Voice ينظر :

-Seymour Chatman, Story and Discourse. Cornell University Press, 3 rd edition, 1986. pp. 151 -158.

١٥ ـ زاوية الرؤية ـ في هذا البحث ـ هي المقابل العربي ـ الذي اخترته ـ ليكون ترجمة لما يطلق عليه في اللغة الأنجليزية point of view .

١٦ ـ إحداثيات زمن العزلة : الشمس في برج الحوت ، ص٩ .

١٧ ـ السابق ـ ص١٣٨ .

١٨ ـ إحداثيات زمن العزلة : دوائر الاستحالة ، ص٢٢٤ .

١٩ ـ لعل الناقد جيرار جينت هو أكثر النقاد اهتماما بدراسة هذه العلاقة ، وذلك في دراسته عن رواية «البحث عن الزمن المفقود» تنظر نتائج تلك الدراسة في :

حميد لحمداني : بنية النص السردي . المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ١٩٩٣ ، ص ص (١٣٢ـ١٣٣) .

٢٠ ـ إحداثيات زمن العزلة : الشمس في برج الحوت ، ص٩

٢١ ـ المؤلف الحقيقي هو إسماعيل فهد إسماعيل .

٢٢ ـ إحداثيات زمن العزلة : قيد الأشياء ، ص١٤

٢٣ ـ السابق ، ص ص ١٦ ـ١٩ وقد اقتصرت في الاقتباس على الحوار فقط .

٢٤ ـ إحداثيات زمن العزلة : الحياة وجه آخر ، ص ص : ١٢١ ـ ١٤٣ .

٢٥ ـ إحداثيات زمن العزلة : قيد الأشياء ، ص ص : ٤٥ ـ ١٠٧

٢٦ ـ إحداثيات زمن العزلة : الأبابيليون ، ص ص : ١٠٨ ـ ١٢٩ .

٢٧ ـ إحداثيات زمن العزلة : العصف ، ص ص : ٦٦ ـ ١٨٢

٢٨ ـ عن مفهوم الرواية أحادية الصوت ، والرواية متعددة الأصوات ، ينظر :
Milkhail Bakhtin , Problems of Dostoevsky 's poetic, trans. by R.W. Rotsel. Ann Arbor, 1973.

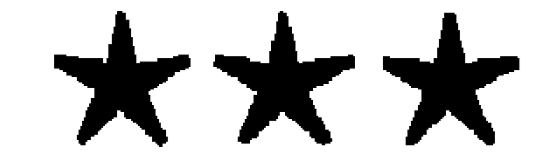
٢٩ ـ إحداثيات زمن العزلة : الشمس في برج الحوت ، ص٢٣ .

٣٠ ـ إحداثيات زمن العزلة : دوائر الاستحالة ، ص١٩٤ .

٣١ ـ إحداثيات زمن العزلة : ذاكرة الحضور ، ص٥٠

٣٢ ـ السابق ص٣٣٥ .

٣٣ ـ عن حياة إسماعيل فهد إسماعيل ورواياته التي كتبها قبل السباعية ، ينظر .
Mursel Faleh Al -Ajmi : A Novelist From Kuwait: Athematic Study of Isma'il s Novels . Kuwait Universty Press. 1996.



النيل، الطعم والرائحة

أبو المعاطي أبو النجا[1]

أتوقع أن يظفر قارئ هذه الرواية ببعض الجوائز الثمينة ، الجائزة الأولى فورية إذ سيجد نفسه منذ أول صفحة مأخوذا بمتعة المتابعة لسلسلة من المواقف والشخصيات والأحداث ، تتسم بالآثار النفسية والفكرية ، وتتحرك في بناء يجمع بين دقة الإحكام وروعة التلقائية ، بين نبضات قوية من الفكر والشعور تومض هنا وهناك ، وبين حبكة القصة «البوليسية» التي تتنوع خيوطها ، لكنها في النهاية تلتقي عند نقطة تجمع بين كل الخيوط .

***

قارئ هذه الرواية يتابع ، منذ البداية ، شخصية الراوي (البطل) الذي ينزل في أحد الفنادق الكبرى ، في مدينة القاهرة ، في جوار النيل ، وفي خطته أن يقوم باغتيال شخصية سياسية بعد ثلاثة أيام من وصوله ، في حفل بالفندق نفسه ، يقام تحت رعاية الشخصية السياسية . وتقع أحداث الرواية كلّها في هذه الأيام الثلاثة ، حيث يضع القدر في طريقه امرأة ، تعمل نادلة في مقهى الفندق ، فتنشأ بينهما علاقة غير تقليدية ، في ظرف غير عادي ، ومن خلال تطور هذه العلاقة في هذه الأيام الثلاثة يتعرف القارئ شخصية الرجل والمرأة ، ولأن الرواية مقدمة على لسان الراوي ، فإن القارئ يبدأ في تعرف مساحات أكبر من شخصيته ، بينما يتعرف حاضر المرأة وماضيها معا ، من خلال حضورها المباشر ، ويكاد جزء من سحر القراءة الأولى يتمثل في أمرين :

الأمر الأول : هو الطريقة التي يتعرف بها القارئ ملامح من خلفية البطل ، فالماضي لا يقدم كنوع من التداعي الذي يثيره موقف في الحاضر ، ولكنه يجيء كرد فعل على هذا الموقف ، وكعنصر فاعل فيه ، يحاوره في الظاهر أو في

(١) نقلا عن كتاب : طرق متعددة لمدينة واحدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الصحافة ١٩٩٧ ، المجلد الرابع .

الباطن ، ويصبح جزءا منه ، ومن هنا يتكرر استدعاء شخصيات الماضي ، مع تطور مواقف الحاضر وحالاته ، فتظهر الشخصية في كل مرة معبرة ـ وفق احتياج الموقف ـ عن ملمح جديد من ملامحها ، أو معقبة لبعض اتجاهاتها أو جوانبها ، يستدعيها التناقض أو التناظر ، أو أي درجة من درجات الاختلاف ، ويلعب توقيت ظهور هذا الجانب أو الكشف عن جوانب من شخصياتها ، ومن هنا فإن شخصيات الرواية كلها ، سواء من الحاضر أو من الماضي ، تتمتع بوهج ذلك الحضور المتميز ، محققة في بناء هذه الرواية ذلك المزج الرائع بين التلقائية والقصد !

***

الأمر الثاني : في تكوين سحر القراءة الأولى هو ذلك التناقض الحاد بين زمن الرجل وزمن المرأة ، فزمن الرجل جزء من شخصيته في هذه الفترة ، متوتر حذر ، لاهث ، ولا نهائي في وقت واحد ، عجول ومتريث وفضولي ، مكترث وغير عابئ ، إنساني وكوني ، فهو زمن إنسان يتسكع على ضفاف الموت !

وزمن المرأة التي ظلت لا تعرف شيئا عن طبيعة مهمة الرجل ، هادئ تلقائي ، متطلع ، متدفق ، مبهور بتناقضات زمن الرجل ، بقدر ما هو خائف منه ، وقلق بسببه ، وحريص على حل ألغازه !

وهكذا فإن تجربة الحاضر في هذه الأيام الثلاثة تقوم في الرواية بدور مزدوج ، فهي من ناحية تسهم في تفجير جوانب من ماضي كل منهما ، تفسر سلوك الحاضر ، وهي في الوقت نفسه تمتحن رؤية البطل لنفسه ، وللمهمة التي جاء من أجلها ، بل تمتحن الكثير الكثير من الثوابت والاقتناعات الأساسية في حياته كلها .

إن سلسلة من الزلازل الصغيرة تحدث في داخل الراوي ، إثر هذه العلاقة في الحاضر ، وتبدو هذه السلسلة من الهزات في داخله ، وكأنها تدخل في سباق مع مهمة الاغتيال التي اكتسبت قوة دفعها الذاتي من قرار فردي ، اتخذ في الماضي ، إنّ هذا السباق أيضا جزء من السحر الخاص الذي تثيره القراءة الأولى للرواية ،

فأنت حتى اللحظة الأخيرة لا تكاد تقطع بمن الذي يفوز في هذا السباق ، هل هو إنجاز مهمة الاغتيال أو المتغيرات التي أحدثتها زلازل العلاقة الجديدة في هذه الأيام الثلاثة؟

***

في لحظة الحسم في نهاية الأيام الثلاثة ينجح بطل الرواية في إنجاز المهمة التي جاء من أجلها ، بطريقة شبه آلية ، تفصح عن التغيير الذي حدث في داخله ، وتكاد تحيل مشروع الاغتيال السياسي في وجدان القارئ ، بل وفي وجدان البطل ، إلى حادث قتل عادي ، حيث يبدو وكأن المهمة التي تم الإعداد لها منذ وقت طويل هي التي نفذت نفسها بواسطة البطل ، بل يبدو أن البطل الحقيقي هنا هو الزمن الماضي بقصوره الذاتي ، وأن الذي قتل حقا ، ليس هو الشخصية السياسية التي تلقت الرصاصات ، بل هو الحب الوليد الذي عمره ثلاثة أيام ، وما كشف عنه من إمكانات ورؤى لم تأخذ فرصة للحياة .

القرار والشخصية:

في هذه الرواية يتحدث القرار كثيرا عن الشخصية ، كما تحكم الشخصية مصير القرار ، فالرواية كلها مقدمة من خلال شخصية الراوي (البطل) الذي يحمل اسم «سليمان الحلبي» ، مع أنه فلسطيني من غزة ، وربما كانت هذه التسمية هي التي حفزته عندما كبر إلى البحث في تاريخ سميه «سليمان الحلبي» قاتل كليبر ، فيقرأ ما كتبه عنه الجبرتي ، ثم ما كتب عنه من أعمال معاصرة ، مثل مسرحية ألفريد فرج ، وربما من خلال هذا البحث تكون في داخله المهاد الشعوري لفكرة الاغتيال السياسي التي تقوم حولها هذه الرواية ، وهو ما يبعد هذه الفكرة من أن تكون اختيارا حرا ، ويقترب بها نوعا من معنى القدر ، ولا يبتعد ظل القدر كثيرا خلال رحلة حياة البطل الذي تنضج من خلالها هذه الفكرة ، وتملأ عليه أقطار نفسه ، حتى لتبدو له في النهاية وكأنها الخلاص لسلسلة الإخفاقات التي يمر بها ، وتمر بها قضية وطنه فلسطين ، وكأنها رده الوحيد الممكن على هذه الإخفاقات ، وتأكيد معنى وجوده وهويته !

من الإخفاق كانت البداية:

ربما كانت طريقة زواج البطل من «سلوى» ، المرأة الأولى في حياته تحمل بذور الإخفاقات التالية ، سواء في علاقاته بالمرأة أو في موقفه من قضايا الوطن!

رأى سلوى في بيت أحد الأصدقاء ، وهو طالب في السنة النهائية بالكلية بجامعة القاهرة ، فبهره جمالها ، وذكاؤها ، تقول له سلوى : لن أفكر في الزواج قبل إكمال دراستي! ينسحب وهو يلعق جراحه ، حيث يخبره صديقه ، بعد فترة قصيرة ، أن سلوى رفضت خطيبا آخر تقدم إليها من أجله ، يعجز عن إخفاء سعادته ، وحين تبرر له سلوى رفضها الأول بأنها كانت تخافه ، يسألها بين الخشية والرجاء : والآن؟

تقول له : ما زلت أخافك ، لكن . لكن ماذا؟

ـ أحبك .

وهكذا كان «أول زواج» يعلن عما في شخصية البطل من بوادر العجز ، فقراره لم يكن في يده ، ولم يكن غريبا أن يأتي منها بعد فترة وجيزة قرار الانفصال ، وكانت دهشته وتلبيته لطلبها الانفصال دليلا على ما ينطوي عليه من نبل وهشاشة في وقت واحد . وكان قد بدأ يعيش حياته في بيروت كفلسطيني يبحث لنفسه عن دور ومكان بين التنظيمات والأحزاب السياسية والنضالية . وهناك عرف «إقبال» ، المرأة الثانية في حياته ، وعلاقته بإقبال هي التي تلقي أضواء قوية على معنى نبله وهشاشته ، فقد كانت رفيقة نضال ، عاشت معه أزمة انفصاله عن سلوى ، وهي التي قالت له بحسم : لو كانت تحبك ما طلبت الطلاق منك ، وحين لمحت بقايا حزنه وتردده قالت له : لو كنت تحبها ما تركتها تضيع منك . وهكذا كان ما يزال حتى هذه اللحظة قراره في يد غيره ، وربما كانت نقاط ضعفه هذه هي التي جعلت «إقبال» تنجذب إليه ، فقد كانت تقول عنه : إنه مشروعها الخاص المتعب والممتع . كأنها تتحدى بذلك شيئا ما ، في حياتها ، فقد كانت بشخصيتها القوية وعقيدتها السياسية الواضحة الحاسمة تقف منه في المسافة المشتركة بين الأم والرفيقة والحبيبة . وكانت تعرف أنه حرم من حنان أمه ، ولم تكن له شقيقة ، قالت له يوم أن وقفت معه فوق الروشة ، وحدثها عن نداء يصله من البحر : فيك شيء غير طبيعي ، أنت لا تترك وحدك .

ولعلها بهذه العبارة كانت تضع أصبعها على عمق الجرح في شخصيته في تلك المرحلة من حياته ، لعله كان في حاجة إلى حب غير مشروط ، أما هي فقد كانت تحبه بشروط المناضلة ، لا تتردد في أن تقول له : حماسك السياسي يسبق فهمك الهادئ للمتغيرات السياسية .

ولعلها كانت تلمح المستقبل حين قالت له يوما : من يعجز عن اتخاذ قرارات يومية هادئة ومتزنة ، يندفع في الغالب إلى قرارات كبيرة متهورة .

***

كان هو نوعا من الفنان (الذي جعل من حياته نفسها مشروع فنه) تضنيه المسافة الشاسعة بين نقاء المثل الأعلى ، وغابة التفاصيل في العمل اليومي .

وكان عجزه عن استيعاب التناقض بين حب «إقبال» له ، وبين رفضها لما تسميه «نهجك المتردد باتخاذ القرار ، مزاجيتك المتحكمة في سلوكك» هو الوجه الآخر لعجزه عن هضم التناقضات والتحولات في سياسة الأنظمة والأحزاب التي تعمل على الساحة في ظروف لبنان .

ولم يكن غريبا أن تقول له «إقبال» يوما ، إثر مناقشة عاصفة :

● تدري أننا لا نؤمن بالاغتيال ولا نمارسه !

- التصفيات التي تطال ما حولنا الآن ستدور دائرتها لتطالنا في الغد !

● أنت تقول هذا؟

- الوقائع تقوله !

● ما دمت مقتنعا بآرائك هذه ، مفروض بك أن تترك الحزب .

وكان هذا الموقف بداية النهاية في موقفه من الحزب ، وفي موقف إقبال منه ، كانت هي التخلي الثاني بعد سلوى ، واكتملت دائرة الإخفاق مع «الآخر» .

***

زمن التخلي:

من هنا بدأ شعوره بالعجز عن التعامل مع الآخر «فردا» كان أو «حزبا» ، يدفعه

إلى البحث عن مشروعه الخاص ، يفكر فيه وحده ، ينجزه وحده ، يؤكد به للآخرين أنه قادر على تحقيق التوازن بين الفكر والفعل ، وهو ما كانت «إقبال» تعيره به !

يخاطب نفسه في هذه المرحلة قائلا :

«وحدك» الإنسان والفعل والنتيجة ، فكانت أن عانقت حلم صباك «سليمان الحلبي» ، تنهي حياتك بإضاءة باهرة ، ليجيء ألفريد فرج آخر أو جبرتي آخر فيكتب عنك .

(لاحظ أنه هنا يفتش عن «الآخر» الذي لم يجده في زمن التخلي ، يفتش عنه في زمن قادم) .

ثم يواصل مخاطبة الذات :

«إن العيش لنصف قرن قادم غير مواطن لأيما وطن ، مطرودا في كل عواصمك العربية ، مشبوها في كل الأنظمة ، منفيا في العصر ، ثقيلا على ضمير هذه الأمة ، متطفلا على ضمير العالم» .

تستجدي : هوية «لله يا محسنين» .

ولا يتردد البطل هنا بدوره أن يستجدي التنظير لمشروع اغتياله من سميه «سليمان الحلبي» كما كتبه ألفريد فرج ، ولكن هل كان هو حقا مثل «سليمان الحلبي» بطل هذه الرواية ، وهو يخاطب نفسه ، وكأنه يخاطب شخصا آخر :

للمرة الأولى ـ منذ اتخاذك قرارك ـ تحسك عاجزا عن أن تسأل نفسك عن جدوى التنفيذ بناء على الآثار المترتبة عليه !

نحن إذن أمام «سليمان الحلبي» آخر ، تكتمل ملامح صورته حين يلتقي «شيرين» في الأيام الأخيرة ، فمن هي شيرين؟

شيرين:

هي إنسان آخر غير «سلوى» و«إقبال» ، مع أنها من مصر ، إلا أنها عاشت في قلب بلدها الذي لم تغادره نفيا ، لا يقل قسوة عن مناخ البلدة التي قدم منها سليمان الحلبي ، تزوجت لأسبوع من زميل دراسة خليجي ، حين علم أهله

بالقصة جاؤوا وأخذوه ، ليتم دراسته في أمريكا ، ثم جاؤوا بعد تسعة أشهر ليأخذوا ابنه ، ليتربى في مدارس لندن ، ودخلت هي مستشفى للأمراض النفسية ، لتخرج إلى الدنيا وهي تعامل كنزيلة سابقة لمصحة نفسية ، امرأة تبحث عن الاعتراف دون معرفة ، والأمان لا أكثر ، ولم يكن لديها ما تقدمه سوى الحب بلا شروط والفهم دون تعال ، ولحظة الحاضر دون أثقال الماضي ، أكانت هي كل ما يحتاج إليه سليمان الحلبي في زمن آخر ، وفي زمنه ذاك الأخير . إن الطريقة التي تتطور بها العلاقة بين سليمان الحلبي في أيامه الثلاثة الأخيرة وبين «شيرين» هي الإنجاز الأكبر حقا في بناء هذه الرواية !

من إنجازات البناء في الرواية:

سوف يظفر بجوائز جديدة من يعيد قراءة هذه الرواية مرة أو مرات ، من يتأمل أسرار بنائها الفني ، وكيف تم فيه توظيف كل العناصر في الرواية ، الشخصيات ، المكان ، الزمان ، بما يحقق درجات عالية من الأحكام والقصد ، وكيف كان هذا التوظيف نفسه يطلق طاقات هذه العناصر ، ويحررها ، لتكتسب وجودا متميزا خاصا ودلالات خاصة ، بالإضافة إلى دورها في الرواية ككل ، وسوف يتأمل القارئ دلالة النيل ودوره في بث الشعور بالاستمرار والتجدد والعطاء والأمان ، وكيف يتردد في كل أزمنة الرواية وأمكنتها الشعور بالخوف من التخلي .

***

سوف يلاحظ القارئ- كما أشرنا - أن الرواية كلها مقدمة من خلال صوت الراوي (الضمير الأول) ، وأن الراوي حتى حين كان يتحدث عن نفسه أو إليها ، كان يخاطب ذاته كما لو كانت شخصا آخر !

ولا شك أن هذه التقنية كانت تجسد جو العزلة التي يعيش فيها بطل الرواية ، بعد أن عجز عن التفاعل الإيجابي مع الآخر ، وكان من الطبيعي في هذا الإطار أن يخرج من ذاته «آخر» يتحدث إليه ، ويحاوره «آخر» على مقاسه ، ليزحزح

جدران العزلة التي يعيش فيها ، كما أن هذه التقنية كانت تتيح له أن يعلق على أقوال الآخرين ومواقفهم ، كما كان يعلق في زمن الرواية الأخير على أقواله هو نفسه في الماضي ومواقفه ، مما يفسح المجال للكشف عن غوامض ذاته وهواجسها ، وتطورها في الوقت نفسه !

أتاحت تقنية البناء القائمة على الاستدعاء المتقطع كجزء من الموقف في الحاضر ، أن تبدو شخصيات الماضي ، وكأنها تتحرك بحريتها ، تقدم نفسها بنفسها ، تروح وتجيء ، تتمتع باستقلال كامل ، مع أنها جزء من عالم البطل الداخلي .

ما يتسم به سلوك البطل في بداية الأيام الثلاثة من حذر وانطوائية مشوبة بالبساطة والتلقائية ، هو سلوك طبيعي بالنسبة لظروفه ، وهو ما يجتذب «شيرين» إليه ، وتلقائية «شيرين» نفسها هي ما تجعل «سليمان الحلبي» يطمئن إليها على الرغم من حذره !

***

حين يظهر الجانب الملتبس في شخصية «شيرين» يكون الارتباط بين «سليمان الحلبي» وبينها قد أصبح قويا وتسهم الطريقة التي يزول بها هذا الالتباس في الكشف عن جوانب عديدة في شخصية «سليمان الحلبي» تقربه أكثر من «شيرين» ، وتكاد تختصر عامل الزمن المطلوب لأي تقارب حقيقي .

× النزعة العلمية عند «سلوى» ، وعقلانية «إقبال» ، تبرزان تلقائية «شيرين» وقيمة عطائها غير المشروط .

× الدور القاسي للمجتمع في حياة «شيرين» يناظر ويحاور الدور القاسي لتمزق المجتمع وفقدان الهوية في حياة «سليمان الحلبي» .

● حين تتخلف الشخصية السياسية عن موعدها المحدد ، ويبدو أن العملية سوف تلغى أو تتأجل لسبب خارجي يفضح الموقف الطارئ مشاعر البطل التي كان يكتبها طوال الوقت ، فإذا ظهر بعد لحظات أن التأخير طارئ ، وتجيء الشخصية ويتم الاغتيال ، يكون قد أصبح واضحا أن الذي تم ليس هو

إنجاز الحلم القديم ، وأن الذي تم اغتياله حقا هو الحب الوليد في الأيام الثلاثة الأخيرة !

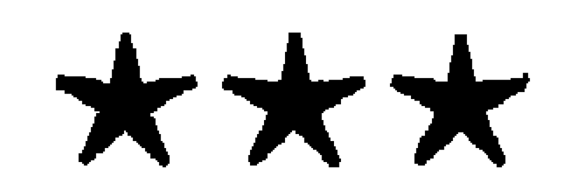
من سلبيات البناء في الرواية:

حين تكون قضية الاغتيال السياسي هي المحور الأساس في رواية ما ، فإن مثل هذا المحور يفرض بداهة أمرين : الأمر الأول هو البحث عن دوافع الاغتيال في ذات البطل ، ومكونات شخصيته الفردية . والأمر الثاني هو البحث عن هذه الدوافع في إطار القوى الاجتماعية (الأحزاب أو المنظمات السياسية) التي يكون عجزها عن القيام بمهام الحركة الوطنية هو في الغالب من أهم دوافع ظهور الاتجاه إلى الاغتيال السياسي الفردي تعبيرا عن اليأس من قيام هذه الأحزاب بدورها .

***

ولقد سمح بناء هذه الرواية الذي يقوم على تقديم أحداث الرواية كلها ، من خلال صوت الرواي ، بالكشف عن دوافع الاغتيال في أعماق شخصية البطل ، وشتى ظروفه الخاصة ، لكنه لم يكشف في الوقت نفسه وبالقدر نفسه عن هذه الدوافع في إطار الظروف الاجتماعية العامة ، وفي إطار التمزق الذي ساد عمل الأحزاب والمنظمات السياسية في ظروف «بيروت» بخاصة ، وفي ظروف الأمة العربية بعامة !

وبالتأكيد فإن اختيار الكاتب لهذا البناء القائم على عرض الرواية ، من خلال صوت الراوي وحده ، كان واحدا من أهم أسباب هذا الاختلال في التوازن المطلوب في عرض دوافع الاغتيال ، في جانبيها الفردي والاجتماعي !



الرباعية :

«كانت السماء زرقاء»
«المستنقعات الضوئية» ١٩٧١
«الحبل» ١٩٧٢
«الضفاف الأخرى» ١٩٧٣
بقلم روجر آلن *

يقول الشاعر الشعبي المصري عبد الرحمن الأبنودي في تعليق على الغلاف الأخير لرواية «كانت السماء زرقاء» الصادرة عن دار العودة في بيروت : «هذا الروائي الشاعر ، الحزين ، القوي التأثير ، الضليع في مشاكلنا ، نجح في مزج تجاربه العامة والخاصة بطريقة لا تصدق في بساطتها وعفويتها»(١) .

تكمن خلف مثل هذه البساطة دائما سمة أديب محترف ، وهذا ينطبق على كتابنا هذا دون شك ، إذ إن روايات إسماعيل فهد إسماعيل الأربع ربما كانت تمثل أحد أكثر المشروعات الأدبية طموحا ضمن نطاق الرواية العربية المعاصرة . غير أن علينا أن نعترف بأن نجاحه هذا جاء جزئيا . ولكن هذا لا ينتقص من المزايا الكبيرة لكل رواية على حدة . وخصوصا فيما يتعلق بسمات تكنيكية معينة . ونخص بالذكر هنا معالجته للزمن ، إلى جانب تقصي مختلف مستويات الوعي لدى الشخصية الرئيسة التي يتركز عليها الانتباه في الروايات الثلاث الأولى من هذه الرباعية .

هذه الملاحظة الأخيرة تبين سمة يتميز بها البناء الكلي للرباعية بكاملها ، ويصف الكاتب نفسه هذه العملية بالبساطة المخادعة التى أشرنا إليها في «كلمة» يقدم بها لرواية «الضفاف الأخرى» الصادرة عن دار العودة في بيروت أيضا عام ١٩٧٣ : «كانت السماء زرقاء» ، و«المستنقعات الضوئية» و«الحبل» ثلاث

---

* نقلا عن كتاب : الرواية العربية : مقدمة تاريخية ونقدية ، ترجمة حصة إبراهيم المنيف ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة . ج م . ع .

روايات قصيرة . أما «الضفاف الأخرى» فهي محاولة لمتابعة بعض شخوص الروايات الثلاث السابقة ضمن خط زمني واحد متطور(٢) .

الإطار الزمني المحدد الذي تقع خلاله هذه السلسلة من الروايات هو الزمن الذي شهده العراق في الستينيات من هذا القرن ، وهذا ما يبلغنا به الكاتب أيضا في تعليق منشور عن الرباعية . وعلى الرغم من أن هذا يجب ألا يكون دليلنا الوحيد ، فإن هنالك إشارات تاريخية كافية في النص تؤكد مكان وقوع الأحداث . ولا شك أن بإمكان القراء العراقيين أن يعثروا على إشارات ضمنية أكثر تحديدا من خلال تسلسل الأحداث وأقوال الشخصيات ، تلي أية حال تبرز هذه الحقبة على أنها حقبة رهيبة بالنسبة لعناصر عديدة في المجتمع العراقي . وفي الحقيقة فإن كتابا قليلين استطاعوا تصوير الجو السائد أثناء تلك الفترة بمثل بلاغة واندفاع بدر شاكر السياب في قصيدته : «مدينة السندباد» ؛ إذ يقول :

الموت في الشوارع
والعقم في المزارع
وكل ما نحبه يموت
الماء قيدوه في البيوت
وألهث الجداولَ الجفاف
هم التتار أقبلوا ، ففي المدى رُعاف
وشمسنا دم ، وزادنا على الصحاف(٣)

وظروف المجتمع هذه التي يشير إليها السياب في قصيدته بهذا الاندفاع الواضح تبدو ضمنا وكأنها تصل إلى درجة الرعب في العالم الذي يبتدعه إسماعيل فهد إسماعيل في رباعيته ، إذ يكشف لنا العمل كل شخصية من الشخصيات وهي تحاول التغلب على تلك الظروف ، وبذلك يوضح لنا الكثير من موقف كل من تلك الشخصيات إزاء المجتمع وحركة التغيير ، وتحاول الرواية الأخيرة الإجابة عن بعض الأسئلة التي تظل معلقة في الروايات الثلاث الأولى ، كما تحاول العثور على حل لها .

كتبت الرواية الأولى من المجموعة «كانت السماء زرقاء» كما يقول لنا

الكاتب ، في عام ١٩٦٥ «بعد أن تم سحق قوى الخير»(٤) ، وإذا كنا ما نزال نحتاج إلى دلائل أخرى على أن هذه الرواية ، بل والرباعية كلها ، تضع القضايا السياسية في مقدمة اهتماماتها ، فإننا نتعرف البطل الرئيسي منذ البداية وهو يحاول الهرب إلى إيران . غير أن المجموعة الهاربة تكتشف ويصاب أحد أفرادها ، وهو ضابط سابق في الشرطة ، بطلقة في ظهره ، والإطار القصصي الراهن للرواية كلها يتألف من أحاديث بين البطل الرئيسي وهذا الضابط الذي أقعدته إصابته ومنعته عن مواصلة الحركة . وتجدر الإشارة هنا إلى أن عدم إطلاق أسماء على العديد من الشخصيات المهمة في الروايات الثلاث يحقق هدفين رئيسين بصورة خاصة . فهو يمكن الكاتب أولا من أن يجرد الشخصية من أية هوية محددة كشخص ، وأن يحوله إلى شيء شبيه بالنمط ، بل إلى ما يمكن اعتباره دراسة حالة ما ضمن الطبقات والمواقف العديدة الممكنة ضمن المجتمع ، وهو ما يعزز إلى حد كبير الجو الضاغط المشؤوم الذي يسود الرواية عامة . يتعفن جرح ضابط الشرطة تدريجيا ويدرك أنه ميت لا محالة ، ويطلب من الشخصية الرئيسة أن يدفنه بعد موته . وهذا يتيح للأخير الفرصة لتذكير الضابط بعبارات شديدة اللهجة بجرائمه الماضية ضد الإنسانية ، وهذا لا يكشف فقط عن التوتر السائد بين الشخصيتين المختفيتين عن أنظار العالم الخارجي في داخل كوخ صغير ، بل ويسمح كذلك للكاتب بأن يعبر عن غضبه «بعد أن تم سحق قوى الخير» .

غير أن هذه الأحاديث تستهدف تحقيق غاية أكثر أهمية ضمن إطار الرواية ككل ، وهي إثارة ذكريات الماضي في ذهن الشخصية الرئيسة ، وهذا هو السبيل الرئيس الذي يتيح لنا الفرصة لتعرف الحوافز التي تحركه ، وآلية إثارة الذكريات هذه .

وهذا الانتقال من الحاضر إلى الماضي ، ثم من الماضي إلى الحاضر هو أحد السمات البارزة للروايات الأربع ، وهي سمة يعالجها الكاتب بكثير من المهارة . إذ يحاول الكاتب ، عن طريق استخدام أحجام الحروف المختلفة في الطباعة ، أن يلعب على مستويات عدة في وقت واحد : القصة الحاضرة ، ذكريات الماضي (من ناحيتي القصة والحوار) ، المونولوج الداخلي وتيار الوعي . ويعالج الكاتب

هذا الانتقال بين المستويات المختلفة بحرص شديد كما نرى في المثل التالي :

«ستتركني هنا إذن حين أموت»؟

«ستفعل ذلك أنت قبل أن نفعل» .

«سأذهب إلى الجحيم» قال الضابط باستسلام أكيد : «أليس الأمر كذلك؟» .

«لا أعتقد ذلك» .

«ولكني قاتل»

«وقتيل أيضا»

«هل تؤمن بيوم الحساب؟»

«بالطريقة التي حدثت لك؟»

ضحكة من زاوية الكوخ

«أهذا كل شيء؟»

«أريدك أن تموت مؤمنا»

«لماذا؟»

«لأنك إنسان»

«وأنت؟»

كادت كلمات «أنا لست إنسانا» تفر من شفتيه ، بدأت المطرقة ـ المزلجة الزرقاء تعمل عملها في رأسه «أنت لست إنسانا» هذا ما قالته له ، كان ما زال قادرا على سماع ذلك الصوت الذي اختفى الآن ضمن محاولة لإظهار العاطفة . «أنت لست إنسانا» كلماتك هذه ليست مبررا كافيا لكي تكون لديك عواطف من الحجر حين تواجه حالة مثل هذه» (ص ٧٨ ـ ٧٩) .

لا توضح هذه الفقرة فقط الطريقة التي يتبعها في نقل القارئ من زمن ما إلى زمن آخر ، بل تقدم لنا نقطة الارتكاز الرئيسة في هذه الذكريات ، وهي علاقة الشخصية الرئيسة بامرأتين إحداهما هي زوجته التي أجبره والده على الزواج منها لكي يضع حدا لعبثه المراهق مع فتاة أخرى . يفشل الزواج ، غير أن الزوجة تحمل ويقرر ألا يطلقها حتى يكبر الطفل . وهذه هي «الوضعية» التي يشير إليها المقطع الوارد أعلاه . والمتكلمة هي المرأة الأخرى التي يتبين لنا في وقت لاحق من الرواية أن قرابة بعيدة تربطها به ، ويثير حبه لها أزمة في وعيه ويوضح تذبذبه

وتردده «إنها الفتاة ذات الرداء الأزرق» والتي يستمر فيها رمز اللون الأزرق الذي نجده أيضا في عنوان الرواية ، وفي المقطع الذي اقتطفناه قبل قليل ، تتم رواية تطور هذه العلاقة بين هاتين الشخصيتين وتحليلها وانهيار العلاقة الزوجية ضمن خلفية فيلم لشارلي شابلن يشاهده البطل الرئيس مع «الفتاة ذات الرداء الأزرق» وهذا التجاوز بين المواقف المضحكة لتشارلي شابلن وتردد بطل الرواية الرئيس اللامنطقي يتوضح بشدة ، ويضاف إلى ذلك السؤال المتكرر الذي تطرحه الفتاة ذات الرداء الأزرق في قمة تذكر البطل لانهيار علاقته الزوجية حين تلقي زوجته بنفسها في وسط الشارع (ص ٩٤) .

وفي محاولة يائسة لمنعه من التوجه إلى إيران تستسلم الفتاة له ، وبعد ذلك وفي مقارنة حادة أخرى ، يشبه مشيتها بمشية شارلي شابلن ، وتعود القصة إلى الكوخ ؛ حيث يجد الضابط المحتضر نفسه أن افتقاره للروح الإنسانية أمر يدعو إلى الاشمئزاز . ويبدل البطل الرئيس رأيه ثانية ويقرر العودة إلى الفتاة .

«بدت ابتسامة على شفتي الضابط المحتضر ، وهو يقول : حقا؟ متى؟» «ليس قبل أن تموت» .

«انطلقت ضحكة خائفة من فم الضابط» . (ص ١٤٢) .

نعرف تتمة ذلك في الرواية الرابعة .

يتضح التزام إسماعيل فهد إسماعيل بتصوير التوترات والصراعات الاجتماعية في الستينيات من هذا القرن في التعليق الذي يأتي كمقدمة للرواية الثانية من هذه الرباعية «المستنقعات الضوئية» ويهدي الكاتب الرواية «لإنسانية شخصين عاشا من خلال موتى وشاركا في مولدي ، جعفر موسى علي ، وجميل جاسم الشبيبي(٥) .

والمستنقعات الضوئية التي يشير إليها عنوان الرواية هي زنزانات السجن التي تتسلل إليها خيوط من النور بين آونة وأخرى وتتغلغل في جوها النتن ، كريه الرائحة . وبتكنيك روائي مماثل للرواية الأولى يقدم لنا الكاتب حكاية عن الزمن الحاضر . الشخصية الرئيسة فيها (ويعطي هنا اسما هو حميدة) سجين محكوم عليه بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة . لقد صاحب رئيس السجانين وبعض

الحراس ، وبذا حصل على عدد من الامتيازات . ونعرف في مطلع الرواية أيضا أن زوجته قد تزوجت أعز أصدقائه ، وبذلك تتكرر تقريبا قصة منصور باهي في رواية نجيب محفوظ «ميرامار» ، ويمكننا الإشارة هنا إلى أن إسماعيل معجب بميرامار ؛ إذ إنه يذكرها مرتين في الرواية الأولى «كانت السماء زرقاء» وباستعادة الأحداث الماضية نعرف سبب سجنه . إذ إنه يشاهد لدى خروجه من دار السينما مع زوجته قبل سنوات ، وكان الفيلم لمخرج أفلام الرعب «ألفرد هيتشكوك» يشاهد عملية قتل وحشية لفتاة على يد شقيقها نظرا لأنها زلت واحترفت الدعارة ، وهذه جريمة شرف تعيد إلى أذهاننا لا محالة القصيدة المعبرة العراقية نازك الملائكة «غسلا للعار»(٦) .

«تنهيدة أخرى من خلال أسنانها ودموعها
أنين صاخب في الليل
اندفع الدم
ترنح الجسد
موجات شعرها
تأرجحت في التراب القرمزي» .

وبينما تراقب الزوجة الموقف برعب يندفع حميدة بغضب جارف ويقتل الشقيقين دفاعا عن النفس حين يهاجمانه بمديتيهما . ولكن الناس يتعاطفون مع الشقيقين القتيلين في هذه القضية نظرا لأن هدفهما كان الدفاع عن شرف العائلة ، وبعد أن تشوه الصحافة سمعته ، واصفة إياه بأنه خطر على المجتمع ، ويحكم عليه بالسجن مدى الحياة .

يتذكر هذه الحادثة لدى وقوع حادث مشابه في السجن . إذ يتدخل حميدة ، صديق كبير السجانين ، وحراس السجن في شجار يحدث بين اثنين من الحراس بسبب غش أثناء لعب الورق . وعلى عكس الشخصية الرئيسة في «كانت السماء زرقاء» لا يستطيع بطل الرواية أن يمنع نفسه عن اتخاذ قرارات سريعة في أوقات الأزمات ، حتى ولو لم يكن ذلك في مصلحته . ويشهد القارئ نتيجة ذلك في حالتين ، يتلقى البطل نتيجة للأولى حكما بالسجن المؤبد ، وفي الثانية سجنا انفراديا .

تدور أحداث الرواية دورة كاملة . في الفصل الأخير يبدأ في الوصف نفسه الذي يتضمنه الفصل الثاني . حميدة يكسر الصخر تحت أشعة الشمس المحرقة في منتصف النهار . غير أن هناك تبدلا ، فمدير السجن الذي كان معجبا بكتاباته السياسية (وقد شجعه على متابعة الكتابة تحت اسم مستعار هو جاسم صالح) قد استبدل بمدير آخر أقل تعاطفا معه بحيث تصل به كراهيته لحميدة باعتباره جاسم صالح ، إلى درجة الإقدام على صفعه . غير أن كبير السجانين ، صديق حميدة ، يتدخل بينهما .

أما الشخصية الرئيسة في الرواية الثالثة «الحبل» فهو لا يحمل اسما ، وهو يساري وإن كان لم ينتسب إلى حزب إطلاقا . تجري الأحداث الحاضرة للرواية خلال ليلة واحدة ، حين يذهب بطل الرواية لسرقة بيت أحد ضباط الشرطة . ومن خلال هذه الحبكة ، ومن خلال الحوار الداخلي للبطل نتعرف سلسلة من الأحداث التي أوصلته إلى هذا الموقف ، إذ يقول : «قصيدة واحدة عمرك أنت . قصيدة واحدة ، وفي كل عملية سرقة تنقص قصيدتك بيتا ترى هل نفد الرصيد؟

«وكم مرة تحديت نفسك لأن تكتب قصيدة ثانية؟ فلم تجد من تهجوه غير زوجتك ، إنها لا تشاركك ـ ولو وجدانيا ـ بالسرقة .

«الشعر . . الثورة . . اليسار . . لو أن الثورة . . لو أن اليسار ! في الماضي السارق تقطع يده اليمنى . . لكن اليسار ـ الآن ـ هو الذي قطع . .»(٧) .

تكمن أهمية هذه القصيدة في أنها كانت ضد عبد الكريم قاسم الذي حكم العراق بيد من حديد في الستينيات وحتى مقتله في عملية اغتيال دموية . وبعد أن يقضي بطل الرواية ستة أشهر في السجن تفشل خلالها كل المحاولات لربطه بالحزب ، ويخرج من السجن على أساس ما يوصف بأنه حر و(بريء) ، غير أنه سرعان ما يكتشف أنه فقد وظيفته ، وأنه فوق ذلك لا يستطيع السفر على اعتبار أنه «سياسي متطرف خطر» وبدافع اليأس يتسلل إلى الكويت مشيا على الأقدام لكي يكسب قوته وقوت زوجته . وبعد أن يجمع بعض المال ، ويشتري الهدايا لزوجته تطرده السلطات الكويتية ، وتعيده إلى العراق نظرا لأنه لا يحمل جواز

سفـر . وحين يصل إلى نقطة الحدود يصادر منه كل ما معه ، وحينذاك يقرر احتراف السرقة ، على أن تقتصر سرقاته على منازل ضباط الشرطة . كل هذه الأحداث التي تمتد على مدى اثني عشر فصلا تفسر وضع البطل الرئيس في الوقت الحاضر كما يرويها للقراء .

تنفجر عناصر عديدة أخرى في ذهن بطل الرواية ، وهو يجهد للوصول إلى المنزل الذي ينوي سرقته في تلك الليلة ، متجنبا رجال الشرطة والحراس من مختلف الأنواع وهو في طريقه لتحقيق ضالته . يتذكر أولا والده وهو يضربه بالمقلاة إبان طفولته فيتحول لونه إلى الأسود المزرق ، ويهرب من البيت وهو في العاشرة من عمره . ثم يتحدث عن زوجته التي تجاهد لتدبير معيشتها عن طريق الخياطة ، غير أنها تحس بالإحباط من وضع زوجها وبالاستياء مما يمارسه من أعمال . وعلى العكس من ذلك كان موقف الخادمة في أحد البيوت التي يخطط لسرقتها ، إذ إنها تساعده في أمرين : فتوفر له معلومات مفيدة عن البيت وسكانه (وهذا هو الدافع الأساسي الذي يحمله على التعرف إليها) ، كما ترضي غرائزه الجنسية ، ومن دون أي تحفظ ، وبذلك تثير لديه الشعور بالذنب إزاء زوجته (ص ٧٣) .

تتم السرقة كما خطط لها ، إذ يجد المجوهرات والعطور . غير أنه بعد أن ينتهي من فعلته يوقظ الطفلة من نومها وهو يهم بالخروج ، وحين يهدهدها يستعيد ذكريات طفولته ، ثم يترك ما سرقه على وسادتها ، ويعود إلى بيته مكتفيا بمبلغ رمزي هو عشرون دينار ، وهو ما يساوي تماما المبلغ الذي صادره منه حراس الحدود لدى عودته من الكويت .

رواية «الحبل» هذه هي أكثر الروايات الثلاث التي ناقشناها حتى الآن ، براعة في دمج مختلف طبقات الزمن ، والوعي في وحدة فنية واحدة . وضمن إطار الحكاية الحاضرة تحملنا الرواية إلى طفولة البطل الرئيس . وإلى فترة سجنه ، وإلى حياته الزوجية عامة ، وإلى تفتيشه ذلك البيت الذي تعيش فيه الخادمة . . كل هذه الذكريات تثيرها لديه الأفكار والأحداث التي يصادفها أثناء عملية السرقة في تلك الليلة . وبينما تصبح حدوة الحصان لدى التجار في محلتهم إبان فترة طفولته رمزا للشيء الذي يمكن لطفل أن يمتلكه (إلا إذا لجأ إلى السرقة) ، فإن

الحبل الذي تحمله الرواية كعنوان لها يصبح فقط الوسيلة التي يستخدمها السارق للوصول إلى البيوت كي يسرقها ، بل ويغدو كذلك رمزا لتحرقه هو وزوجته لممارسة حياة عادية لا تؤثر عليها «القصيدة الوحيدة» التي كتبها ، حياة يكون فيها حبل ينشران عليه غسيلهما على سطح منزلهما . إن ضالتهما هي «البحث عن العمل والكرامة» كما يقول إلياس خوري («تجربة البحث عن أفق»/ ص ٩٥) . وفي ختام الرواية هناك ما يوحي بأن الزوجة أقنعته بالتخلي عن السرقة ، غير أن ذلك يظل معلقا ، شأن نهايتي الروايتين السابقتين .

أشرنا أعلاه إلى ما ذكره إسماعيل فهد إسماعيل فيما يتعلق بالبناء الكلي لهذه الرباعية الروائية ، إذ أشار إلى أن رواية «الضفاف الأخرى» وهي الأخيرة في الرباعية ، هي محاولة لمتابعة حياة بعض شخصيات الروايات الثلاث الأولى . وإذا تذكرنا ما أشرنا إليه من قبل من أن بطل رواية «الحبل» هو أكثر الشخصيات الرئيسة في الروايات الثلاث الأولى تطورا وصقلا من الناحية الفنية ، فإن من الجدير بالملاحظة أنه كان الوحيد من بين الشخصيات الرئيسة للروايات الثلاث الذي يظهر في الرواية الأخيرة كأحد أبطالها الرئيسيين ، وهو يحمل هنا اسم كاظم عبيد . من الروايتين الأخريين يأخذ إسماعيل فهد إسماعيل شخصية فاطمة صديقة بطل رواية «كانت السماء زرقاء» (وهي زوجته الآن) والذي تخلى لفترة عن فكرة الهرب إلى إيران ، غير أنه يهرب ثانية تاركا معها ابنه من زواجه الأول . كما يأخذ كذلك شخصية «الزائر» وهو رئيس السجانين في السجن الذي كان حميدة يقضي فيه حكما بالسجن المؤبد في رواية «المستنقعات الضوئية» يضاف إلى هذه الشخصيات الثلاث «ضيف الحدث» (كما يصفه الكاتب) وهو كريم البصري . . وهو مستوحى إلى حد ما من شخصية كريم الناصري بطل رواية «الوشم» للكاتب العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي (ص ٧) .

يوصف لنا إطار هذه القصة الذي يتطور ضمنه تسلسل الحدث ذي الزمن الواحد على الفور في سلسلة من التعابير المتقطعة «العمل ، العمال ، المصنع ، مشارف المدينة ، السياج ، الآلات ، الضجيج ، ١٢٠٠ عامل ، ساعات العمل ، ظروف العمل ، الأجور»(٩) .

هذه التعابير الموجزة المتراكمة هي مقدمة كافية للتخطيط للإضراب الذي سيقوم به العمال والذي يشكل خلفية لهذه الرواية ، بينما يوضح لنا رد فعل كل شخصية من شخصيات الرواية الكثير عن مواقفها الاجتماعية والسياسية . تتولى فاطمة أولا شرح الظروف للقارئ فهي تعمل سكرتيرة لمدير المصنع ، ثم يأتي دور كاظم عبيد الذي يجد لنفسه عملا كعامل في المصنع بعد أن تخلى عن ممارسة السرقة . ويتلوه القادم الجديد «كريم البصري» ، وكان هذا قد قضى فترة في السجن أيضا ، غير أنه استطاع تأمين منصب أعلى وهو مأمور مخزن . . وبعد ذلك نسمع الرواية كما يرويها لنا «الزائر» ، وهو كبير السجانين الذي يتم تعيينه بعد طرده من وظيفته تلك آذنا في مكتب مدير المصنع .

يكشف كل من هؤلاء الأربعة ، من خلال روايته للأحداث ، جو الشكوك والخوف السائدين في القصة ، والذي يدعمه تعيين كبير السجانين السابق آذنا في مكتبه . بل إنه لدى معرفته بالتخطيط للإضراب يلوح أمام عيني كريم البصري بإمكانية ترقيته لكي يحمله على التجسس على زملائه وكشف خططهم له . يثير المدير الأحداث الرئيسة للرواية بإملاء خطاب على فاطمة يوجهه إلى السلطات لإبلاغها بخطط الإضراب ، وطالبا اعتقال ثلاثة من العمال على الفور ، وهم أحمد عبد الله ، وجعفر علي ، وكاظم عبيد . كان رد الفعل مختلفا لدى كل من فاطمة وكريم ، إذ إن فاطمة مجبرة على البقاء في مكتبها إلى أن يحين وقت انتهاء الدوام ، كما إن قدرتها على الحركة محدودة نسبيا من الناحية الاجتماعية بحكم كونها امرأة . يتوجه كريم إلى بار رخيص كي يفكر في المعضلة التي يواجهها وهو يحتسي العرق الكريه . هل يتعاون مع المدير ليحصل على الترقية ، أم يلتزم بمثله العليا ويساعد زملاءه العمال . وبعد أن يحزم أمره ويسكر سكرا فعليا يسرع إلى بيت كاظم ؛ حيث يصل في الوقت المناسب تماما لكي يبلغه قبل وصول رجال الشرطة . . يهرب كاظم من فوق سطح البيت ، أما الآخران فكانا أقل حظا ويتم اعتقالهما بالفعل . وتسرع فاطمة لإبلاغ العمال الثلاثة ولكنها تصل متأخرة .

يهرب كاظم للاختباء في بيت فاطمة ، حيث يختفي عن أعين الشرطة ، ويشهد من مكان اختفائه على السطح كذلك محاولات كريم الفاشلة لإبداء

إعجابه بفاطمة ، ولكن هذه تظل وفية لزوجها على الرغم من أنه تركها إلى مكان مجهول منذ أربع سنوات . وعلى الرغم من أن محاولات كريم تثير اشمئزازها ، إلا أن وجود كاظم في البيت يثير في داخلها غرائزها الأنثوية الخفية ، حتى إنها في لحظات يأسها إنما تقارنه بزوجها(٢٤٤) .

يقترح كاظم على مجلس العمال المضربين أن يعود لممارسة السرقة للحصول على بعض المال بهدف تمويل صندوق الإضراب . وأي بيت أنسب لذلك من بيت المدير نفسه؟ . . غير أن العمال يرفضون هذه الفكرة رفضا قاطعا ، وهم في الحقيقة يرتابون ارتيابا شديدا بعروض المساعدة والدعم التي يقدمها كل من كريم وكاظم اللذين تزعجهما الأسئلة الضمنية التي تشكك في التزامهما بقضية العمال . يناقش كاظم هذه الفكرة مع فاطمة أيضا ، غير أنها ترفضها كذلك . وعلى الرغم من تلك المعارضة ، فإنه يمضي في تنفيذ خطته ويسرق بيت المدير حيث لا ينجح في العثور على مجوهرات قيمة فحسب ، بل وكذلك في تجنب إيقاظ «الزائر» (الذي أصبح يعمل أيضا كحارس خاص للمدير) إذ يتابع هذا نومه العميق بينما يمضي كاظم في تنفيذ خطة السرقة .

في نهاية الرواية لا يفشل كريم البصري فحسب في الحصول على الترقية التي تحمس لها بحيث لجأ إلى الازدواجية في موقفه للحصول عليها ، بل يطرده المدير من عمله كليا . ويتوجه من جديد إلى باره الرخيص ، وبعد أن يسكر سكرا شديدا يتم اعتقاله بتهمة التعرض للمارة . يقرر كاظم الذهاب إلى الكويت مرة أخرى ، ويواجه غضب فاطمة الشديد ؛ حيث تصب عليه اللوم نظرا لأن عملية السرقة التي قام بها قد أدت إلى اعتقال «الزائر» وتعذيبه .

وفي بادرة وداعية يقرر أن يأخذ عشرين دينارا من حصيلة السرقة «كمصروف للسفر» (ص ٢٧٤) . وضمن هذا الجو من التمزق كانت فاطمة هي الوحيدة التي تبدي قدرة على الثبات ، إذ تبدأ في تحدي الأقوال الضخمة التي يطلقها زوجها باعتبارها كلمات كبيرة ، ولكنها مجرد كلمات «كنت تجيد التعامل مع الكتب فقط هذه الكلمات بحاجة إلى عمل . . .» .

ولتأكيد هذا التحول في موقفها تطرح على نفسها سؤالا مهما في ختام هذا

الفصل فتقول : «ماذا لو أنك عدت الآن؟ أظنني سأستقبلك قائلة :
كيف حالك؟ . . ابنك كبر ، ولكنه سيرفضك أيضا» (ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣) .

قبل النظر في مزايا هذه الرباعية الروائية ككل علينا أن نورد بعض الملاحظات على هذه الرواية الرابعة ، باعتبارها محاولة لالتقاط الخيوط من الروايات الثلاث ، ومتابعة خط قصصي متوائم معها . ولكن التجربة في رأيي أقل من ناجحة . يدرك القارئ في كل من الروايات الثلاث الأولى أن تيارا سياسيا تحتيا قويا يسود جو الرواية ككل . وتركيز الكاتب على شخصية رئيسة واحدة ، وكذلك قدرته النادرة على دمج عناصر الماضي والحاضر والمستقبل معا ضمن إطار وعي واحد ، هذا ن الأمران ساعدا على إنتاج تجربة مركزة ، وإن كانت النهايات ظلت مفتوحة ، كما أن كل رواية من الروايات الأربع تستحق وجودا مستقلا . تتجنب الرواية الرابعة التكرار بتركيزها على شخصيات غير رئيسة (باستثناء كاظم) من الروايات الثلاث الأولى . غير أن الكاتب يسمح للقضايا السياسية التي تهمه أن تفرض على القصة بصورة شديدة الوضوح مع الأسف ، وبعد استقصاء الأفكار الداخلية والطموحات التي يحملها كل من أبطال الروايات الثلاث ، كانت الطريقة التي تخلص فيها الكاتب من الشخصية الانتهازية والشخصية الهروبية في نهاية الرواية الأخيرة مرتبة ومنظمة أكثر مما يجب ، ويستطيع القارئ في الحقيقة ودونما عناء كبير أن يتنبأ بنهايتهم ، كما أن الكاتب ، بلجوئه في الرواية الأخيرة لاستخدام نفس التكنيك السردي الذي اتبعه في الروايات الثلاث الأولى ، مع وجود كل تلك الأصوات فيها ، لم يسمح الكاتب لنفسه بالتعمق فيما يدور في ذهن كل شخصية من الشخصيات ، وليست هناك فرصة في الحقيقة لتحقيق ذلك على الرغم من أن حجم الرواية الأخيرة ضعف حجم كل من الروايات الثلاث الأولى ، وعلى هذا كانت المحصلة النهائية مفتعلة وتفتقر إلى نقطة ارتكاز .

هذه التعليقات الأخيرة تتعلق بالرواية الرابعة عملا منفصلا يتوج الرباعية ككل . وسأعود الآن لدراسة مزايا الروايات الثلاث الأولى والأساليب التي استخدمها إسماعيل فهد إسماعيل في مهمته المعقدة هذه .

إن أي تقييم لمدى تأثير وأهمية هذا العمل لا بد له من أن يركز على اللغة التي استخدمها الكاتب . وتجدر الإشارة إلى أن لجوء الكاتب إلى أسلوب السرد المسهب كان نادرا بالفعل في الروايات الأربع ، بل كان يركز على العبارات القصيرة التي تأخذ شكل عبارات التعجب أو ، على المستوى الذهني الداخلي ، عبارات التفكير المكثفة الموجزة لتيار الوعي . وهذا التكنيك واضح بصفة خاصة في بداية الروايات الأربع ، كل على حدة ، إذ يجد القارئ نفسه في كثير من الأحيان معلقا وسط شخصيات مجهولة الهوية وغامضة ، إلى أن تبدأ المقاطع المتفرقة للقصة تدريجيا في توفير الخلفية اللازمة لتمكين القارئ من رؤية الأفكار المشتتة للشخصية الرئيسة وتمحيصها ، وإذا أخذنا الأسلوب الذي كتبت به الرباعية بعين الاعتبار فقد لا يكون من باب المصادفة أن التعليقات على الغلاف الأخير للرواية الأولى كانت من قبل ثلاثة شعراء ، هم : عبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد الرحمن الأبنودي الذي أشرنا إلى تعليقه في بداية هذه الدراسة . واللغة المستخدمة ظلت تتقيد باستمرار بقواعد اللغة الصحيحة تقيدا كليا وتلتزم بالعربية الفصحى ، وفي المرات القليلة التي لجأ فيها الكاتب إلى استخدام كلمات عامية ، فقد كان يحصرها ضمن أقواس ويشرحها في حواش خاصة (ص ١٣ ، ٧٩) . وعلى هذا ، فإن الحصيلة الكلية للأسلوب ليست نثرا سرديا عاديا ، فالاقتصاد الشديد في استخدام الكلمات الذي يعمد إليه إسماعيل فهد إسماعيل باعتباره أفضل وسيلة لنقل تصوراته الذهنية للأفكار الداخلية متعددة الطبقات لشخصيات رواياته ، هذا الاقتصاد يجبره على استخدام كلماته بكل براعة الشعر النثري أو براعة الكاتب المحترف لأقصر أنماط القصة القصيرة .

ومجمل القول إن قدرة إسماعيل فهد إسماعيل تتجلى أكثر ما تتجلى في استخدام الكلمات للتعبير عن الوضع النفسي بدقة وفعالية الواقع المعاش . ودمج الوضع النفسي والواقع معا يجعل من هذه السلسلة من الروايات مساهمة مرموقة في إرساء تقاليد الرواية العربية المعاصرة . ولا بد لنا من الإشارة كذلك إلى أن تقييمنا لهذا العمل من الناحية الأدبية يجب ألا يمنعنا من القول : إن هذه الرباعية تقدم لنا صورة نابضة بالحياة للعراق في الستينيات من هذا القرن ، وهذا هو الهدف المعلن للكاتب ، وقد تمكن من تحقيقه بتميز واضح .

الهوامش:

(١) انظر الغلاف الأخير لـ «كانت السماء زرقاء» (بيروت ـ دار العودة) .

(٢) إسماعيل فهد إسماعيل «كلمة» «الضفاف الأخرى» (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣) ص ٧ .

(٣) ديوان السياب (بيروت : دار العودة ، ١٩٧١) ص ٤٦٧ ، ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «مدينة السندباد» في مجموعة من الشعر العربي الحديث ، ترجمة منى خوري وحامد الجار (بيركلي : مطبعة جامعة كاليفورنيا ١٩٧٤) ص ٩٧ .

(٤) «كانت السماء زرقاء» ص ٤ .

(٥) إسماعيل فهد إسماعيل «المستنقعات الضوئية» (بيروت : دار العودة ١٩٧١) ص ٥ .

(٦) القصيدة في ديوانها «قرارة الموجة» الصادرعن دار العودة عام ١٩٥٧ . ترجم الديوان إلى الإنجليزية كمال بلاطة وصدر عن دار القارات الثلاث . واشنطن العاصمة عام ١٩٧٨ .

(٧) «الحبل» لإسماعيل فهد إسماعيل (بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣) ص ٢٥ .



«النيل / الطعم والرائحة»: بين التاريخ والتخييل

سامي سويدان

تمهيد:

بين أعمال إسماعيل فهد إسماعيل الروائية التي أنتجها خلال ثلث قرن تقريبا ، بدءاً من «كانت السماء زرقاء» وصولا إلى «إحداثيات زمن العزلة/ سباعية روائية (١) تبدو النيل/ الطعم والرائحة(٢) لافتة في المسيرة الإبداعية الخاصة التي تميزه ؛ ففي هذه الأعمال يبرز بشكل خاص ذلك الجهد المثابر على الاعتناء بالعملية السردية ، والانهماك في محاولات حثيثة للتجديد فيها . ويبدو أن الصوت الراوي قد حظي أكثر من سواه باهتمام هذا الروائي ، ولم يكن ليخفى على المتتبع اليقظ لنتاجه لحظ هذه الظاهرة التحديثية فيه ، وإن لم يتم إعطاؤها ما تستحقه من الدراسة ، كما يظهر في تقديم صلاح عبد الصبور لروايته الأولى(٣) .

وإذا كانت مقاربة الوجه السردي في العمل الروائي تتطلب فحصا للعناصر المكونة له ، ومن ثم تبين خصوصيته الشعرية ، فإن هذا الفحص ليس منبتّا عن النظر في العالم التخييلي الذي يشيده العمل المذكور ، بل إنه يتطلبه ، ولا يكتمل بدونه . فشعرية العمل الروائي في النهاية هي نتيجة جدلية متعددة الأطراف ليس السرد والتخييل هنا إلا بعضا من أبرزها . إن إدراج أعمال إسماعيل الروائية ضمن هذا المنظور الجدلي بالذات هو الذي يتيح رؤية منهجية لها توضح خصوصية تجربته الإبداعية . وضمن هذا المنظور بالذات تتقدم النيل/ الطعم والرائحة علامة فارقة في نتاج إسماعيل الروائي ، إذ إن النمط السردي المعتمد فيها لا يتسم بالطرافة وحسب ، بل يبلغ درجة عالية من الاتساق تفتقر إليها إجمالا رواياته الأخرى .

إلا أن التحقق من ذلك في النص الروائي يفترض أولا التعرض لمسألة استقلاليته ، فهناك شبهة علاقة له بعملين سابقين تجعل هذه المسألة موضوع نظر . فهذان العملان يحملان في عنوانيهما قاسما مشتركا : النيل يجري شمالا . في الأول (٤) منهما لائحة بمؤلفات إسماعيل المختلفة ، حيث يرد عنوان

هذا العمل بصيغة مختلفة عن تلك المثبتة في الغلاف ، وبصورة تفيد أنه الجزء الأول من رواية يشكل القاسم المشترك المذكور آنفا عنوانها الكليّ الشامل(٥) . لكن الثاني لا يحمل في عنوانه ـ باستثناء القاسم المشترك السابق الذكر ـ ما يشير إلى كونه الجزء الثاني من عمل روائي واحد . وخلافا لما هو وارد في العمل الأول تأتي لائحة أعمال المؤلف فيه وقد أعادت عنوان هذا العمل إلى الصيغة المعتمدة في الغلاف ، ونزعت عنه الإشارة ـ الرقم (١) ـ التي كانت تدل على كونه الجزء الأول من رواية متعددة الأجزاء ، وأثبتتْه في عداد المؤلفات الأخرى مثله مثل عنوان العمل اللاحق ، باعتبار كل منهما في حد ذاته رواية(٦) .

بيد أن هذا العمل الأخير (النواطير) هو في الحقيقة مكمل للسابق (البدايات) ، كما يتحقق القارئ من مضمونه ، وكما تؤكده الإشارة التي تختم متنه(٧) . هذان العنصران (المضمون وإشارة الختام) يجعلان القارئ كذلك يتوقع جزءا آخر (ثالثا) أو أكثر يتابع هذين الجزءين ويكمل العمل الروائي الواحد الذي ينتميان إليه ، ولما كانت النيل/ الطعم والرائحة هي العمل الذي جاء إثرهما فقد وقعت عليها شبهة كونها هذا الجزء المتوقع ، وربما أرسى دعائم هذه الشبهة اعتماد كلمة «النيل» في العنوان ، والإشارة «انتهت» في خاتمة متنه(٨) ، ولما كان النظر في قائمة المؤلفات هنا لا يتيح حسما بهذا الاتجاه أو ذاك ، فإن الرجوع إلى المتن الروائي يفيد بانعدام الجامع بين هذه الأعمال . ولا يكفي أن يكون لفظ «النيل» مشتركا كي تعتبر العناوين الثلاثة واحدة .

ولاتعني الإشارة «انتهت» بالضرورة نهاية ثلاثية شكّل العمل الذي تختمه جزءها الأخير ، إذ لا شيء يمنع من تعلقها بهذا العمل وحده دون سواه ، وإذ تتقدم الأحداث والشخصيات والمرحلة مختلفة عن تلك التي عمرت الجزءين الأوّلين ، بحيث تبدو العلاقة منقطعة بينهما وبين العمل اللاحق المذكور ، إلى حدّ يمكن معه الحديث عن استقلالية هذا الأخير ومقاربته على هذا الأساس .

أولا: شبكة التداخل السردي:

هيمنة الماضي والسياسي

منذ دخول سليمان الحلبي عصر «الخميس :١ منه» فندق شبرد في القاهرة

(ص٧و٩) (٩) ، إلى حين اقتياده مخفورا في سيارة الشرطة المنطلقة بأقصى سرعتها في «شارع كورنيش النيل» عند التاسعة والنصف من ليل «السبت :٣ منه» (ص ١٦٩ و ٢٥١-٢٥٢) ، يمتد زمن الحاضر القصصي في رواية النيل/ الطعم الرائحة ، وهو زمن لاتتجاوز مدته الأيام الثلاثة . في هذه المدة يقيم سليمان الحلبي علاقة غرامية بشيرين النادلة في الفندق المذكور ، ويقدم على اغتيال «فخامة الرئيس» الذي جاء سليمان القاهرة ونزل فندقها (شبرد) كي يقتله ، لكنّ الخطاب السردي يمضي إلى مراحل سابقة في حياة سليمان ، وإلى ما قبلها في ما يخص حياة «فخامة الرئيس» بل يمعن في الرجوع والارتداد حتى سنة ١٨٠٠ في ما يتعلق باغتيال سليمان الحلبي الآخر - «الأول» - الجنرال كليبر القائد العام لجيش الاحتلال الفرنسي لمصر آنذاك ، وإلى ما قبلها في ما يخص حياة سليمان «الأول» .

إلا أن المعلومات الخاصة بهذاالماضي السابق على الحاضر القصصي على امتداد أكثر من ١٨٠ عاما لاتغطيه بشكل كامل وواضح ، ولا تأتي بشكل متسق ونهج محدد .

فمن ناحية ، يبقى في هذا المدى الزمني فجوات عديدة معتمة يقفز القصص عنها فالمعلومات الخاصة بالأشهر الأخيرة منه متوافرة بشكل كاف لتكوين صورة واضحة عن أوضاع الشخصية الرئيسة ، لكن الفجوات لا تلبث أن تظهر في ما يتعلق بالمعلومات الخاصة بالسنوات السابقة على هذه الأشهر ، حتى إذا مضى القصص إلى ما هو أبعد من ذلك برزت عظيمة هائلة ، إلى حد تكاد الصلة بين اغتيال كليبر سنة ١٨٠٠ وما كتبه عبد الرحمن الجبرتي آنذاك عنه (ص ١٧٢ . .) وانتقال «فخامة الرئيس» من قريته إلى القاهرة لمتابعة دراسته الجامعية سنة ١٩٤٥ (ص٢٣٤) تبدو لشدة وهيها منقطعة أو مفقودة فما يذكر عن هذه الفترة الفاصلة هزيل وغامض يتعلق بسلالة عائلتي الحلبي الغزاويتين (ص ١٣٠) وسلالة عائلة «فخامة الرئيس» (ص٢٣٤) واعتقال النازيين «الزعيم البلغاري ديمتروف» (ص ١٢١) ومن ناحية ثانية ، يقدم الخطاب السردي المعلومات الخاصة بهذا الماضي السابق على الحاضر القصصي بطريقة مشعثة ، فتجيء هذه المعلومات في ما يشبه الشذرات المبثوثة في جهات النص الروائي ، وعلى امتداد الحاضر القصصي المعين فيه .

يلجأ الخطاب السردي في استحضاره الماضي إلى وسائل متعددة ، لعل أبرزها ذلك الاستطراد الناشئ عن السعي إلى التوضيح والتفسير ، وهو ما يظهر في بداية النص الروائي ، حيث يتم إبراز المفارقة بين ما يثيره فندق شبرد من أحاسيس ، وتاريخ بنائه الذي يعود إلى أوائل خمسينيات هذا القرن (ص٩) والتداعي الذي يطلقه التماثل الحاصل بين عناصر قائمة في الحاضر ، وأخرى تنتمي إلى الماضي ، أو التداعي الذي يستثيره تماثل بعض الكلمات في الحوار الجاري في الحاضر القصصي مع كل سابقة عليه (كما هو الأمر في قول شيرين في ما كتبه سليمان إنه «كلام شعر» وهو قول يستدعي مثيله من جانب إقبال وما يتعلق به من ظروف وأوضاع سابقة مختلفة) والتأمل الذي يمضي إلى التفكير في الحالة الراهنة ليفسح المجال أمام الماضي كي يجيء بأحداث وحوارات تسد فراغات الغياب أو النقص في الحكاية (كتوقف سليمان عند بعض المقولات الخاصة بالحياة والموت ، وهي تستدعي ما عرفه مع إقبال من حياة مجدية وفاعلة لم تلبث أن تلاشت مع تخلي هذه المرأة عنه ، وانصرافه إلى تفحص وضعه ، وكشفه كيفية تكوين قراره باغتيال «فخامته» وعلاقته برأي إقبال فيه) . .

الحب يتلازم مع السياسة،
وتحكم الثانية الأول وتخضعه لمتطلباتها

يضاف إلى ذلك ما يمكن اعتباره اجتماع التأمل والتداعي ، حين يجيء الاستحضار السريع لأوضاع متعددة من الماضي ذات قاسم مشترك يشكل محور التفكر والاهتمام بقصد استخلاص معرفة ثابتة بشأنه ، كما هو الحال في ما يتداول ذهن سليمان ـ وهو إزاء النيل لأول مرة في الحاضر القصصي ـ من أقوال لسلوى ولإقبال تتعلق بفصل كل منهما علاقتها به ، ومن أقوال لأبي خميس يجعل فيها الرجل (سليمان) مسؤولا عن موقف المرأة (سلوى وإقبال) منه . .

على هذا النحو يتقدم النص الروائي مشبعا بصيغ من الرجوعات متنوعة ، ويظهر حاضره القصصي رازحا تحت ثقل الماضي . وسواء كانت العودة إلى الماضي قريبة ـ حتى أمس (ص٩) مثلا ـ أم بعيدة ـ حتى سنة ١٨٥٦ تاريخ ولادة سليمان «الأول» (ص١٧٢) مثلا ، وسواء أكانت ملاحظة عابرة فريدة ـ مجزرة «دير ياسين» أو حرب «أكتوبر» أو سقوط مخيم «تل الزعتر» (ص٧٥) ـ أم

استعادة متكررة لحدث أو موقف - كوراثة سليمان كتاب تاريخ الجبرتي طبعة بولاق - . . . . فإنها ترتبط جميعها بالمسعى الرئيس الذي يشغل فضاء الحاضر القصصي ويحدد مداه الزمني : اغتيال «فخامته» ، وبالمسعى الطارئ في هذا الحاضر والمتمثل في علاقة الحب الناشئة بين سليمان وشيرين ، وهي علاقة متداخلة إلى حد كبير مع المسعى الأول وملازمة له في آن .

ليس من الاعتباطي في هذا الإطار أن تتميز العودة إلى حادثة اغتيال سليمان الحلبي (الأول) الجنرال كليبر عام ١٨٠٠ عن سواها بحظوتها بكمّ يكاد يعادل جميع الاسترجاعات الأخرى التي يلجأ النص الروائي إليها ؛ فهذه الحادثة هي القطب المركزي الذي تتوزع منه أو تنتمي إليه خيارات الحاضر القصصي وإجراءاته حيث تتجلى من خلال مثوله الساحق في هذا الحاضر - أكثر من أي عنصر استرجاعي آخر - سطوة الماضي على الحاضر وحكمه له ، ولما كانت الرجوعات لاتقتصر على حادثة الاغتيال فإن تلك الخاصة منها بالعلاقات الغرامية والمتعلقة بسلوى وإقبال تعرف حضورا لافتا ودورا متميزا ، فهي وإن لم تكن منفكة عن المسعى الرئيس تتصل بمسعى خاص آخر يمكن اعتباره المسعى الرديف ؛ وهو حب شيرين ، ومن الواضح أن المسعى الأول سياسي ، والثاني غرامي ، وأن الجدال علاقتهما كنمطين لايقتصر على تشابكهما في الحاضر القصصي ، وإنما يأتي كذلك بارزا على امتداد الماضي السابق عليه ، وذلك وجه آخر من أوجه تأكيد حكم الماضي للحاضر ، وحكم السياسي للغرامي فيه ؛ فالملاحظ في علاقتي الحب السابقتين اللتين عرفهما سليمان مع سلوى وإقبال تلازمهما مع التجربة السياسية التي يمر بها ، حتى ليمكن الحديث عن تماثل عميق بين الوضعين السياسي والغرامي ، وحكم الأول للأخير بينهما ، فعلاقة سليمان بسلوى تتداخل وانتماءه إلى حركة المقاومة الفلسطينية المسلحة ، فهو المنخرط في تنظيم «فتح» ، ومن النشيطين في الحركة الطلابية ، يشغف بسلوى ويتزوجها ، لكنه يطرد من هذا التنظيم ، ويلتحق بتنظيم فلسطيني مسلح آخر ثوري ، في الوقت الذي تعرف علاقته بسلوى تأزما متزايدا بمقدار انشغاله في نضاله السياسي ، وإذ يطرد من هذا التنظيم الأخير فإن الطلاق الذي تفرضه سلوى عليه ، والذي لا يلبث أن يعقب طرده منه ، يأتي تأكيدا لتلازم التجربتين

السياسية والغرامية ، والدور الحاسم للأولى في مصير الثانية ، فلا يعود لسليمان من ثم علاقة تنظيمية بالمقاومة الفلسطينية ، وتنقطع بشكل نهائي علاقته الخاصة بسلوى ، أما علاقته بإقبال فإنها تشهد تداخلا وتلازما أكثر التصاقا وحميمية مع نشاطه السياسي ؛ فهو ينخرط في الحزب الشيوعي الذي تنتمي إليه من طريقها ، وتقوم هي بالإشراف على عمله السياسي فيه ، ويحقق معها ـ عشقا ونضالا ـ حياة ممتلئة متكاملة ، لكنه يجد نفسه بعد فترة من الزمن في خلاف سياسي حاد مع الحزب يضعه أمام أحد خيارين : تركه أو الطرد منه . ويأتي انقطاع علاقته بسلوى متلازما مع انفصام علاقته بالحزب ، لتعرف التجربتان السياسية والغرامية هنا حدا من التماثل والتلازم يقرب من التماهي .

إن الوحدة التي يجد سليمان فيها نفسه إثر هذه التجربة السياسية ـ الغرامية ـ الأخيرة تدفع به إلى خوض غمار تجربة ثالثة : الاغتيال السياسي ، وهي تجربة تتخذ من عملية قتل سليمان الحلبي الأول قائد جيش الاحتلال الفرنسي لمصر ، الجنرال كليبر ، نموذجا لها ، فهي تتسم بالفردية بعيدا عن أي رابط جماعي مؤسساتي (أجهزة الدولة أو التنظيمات السياسية . .) بل هي تمعن في هذا الانفراد إلى حد عدم إطلاع أي كان على مشروع الاغتيال (وهذا على نقيض ما حظي به عمل سليمان الأول من دعم الشيوخ الغزاويين الثلاثة أو رعايتهم له) ومشروع الاغتيال المذكور هو ما يلاحق النص الروائي في الحاضر القصصي من حيث ظروف عملية تنفيذه وإجراءاته في الأيام الثلاثة الأخيرة التي يقتصر عليها .

ثانيا: انعدام المستقبل وتمزق الحاضر:

يقابل هذا الحضور الساحق للماضي ، متمثلا في صيغ الاسترجاع المختلفة ، غياب أي طرح خاص بالمستقبل ، كما يمكن لصيغ الاستباق أن تؤديه ، فالملاحظ أن ليس هناك من استباق حقيقي في النص الروائي ، وما يمكن إدخاله جوازا في هذا الباب لايعرف إطلاقا صيغة الاستباق الخارجي .

ولعل أهم «الاستباقات» الداخلية ذلك الخاص بعملية اغتيال «فخامته» يدل هذا الوضع بشكل خاص على غياب أي بعد مستقبلي ،وهو ما يتلاءم مع

وضعية الشخصية الرئيسة ومسعاها القصصي ، إذ تتوجه نحو عملية اغتيال تنتهي بموتها الأكيد قتلا أو إعداما (ص ١١و١٤ و٣٣ . .) وليس الموقع المتميز في الحاضر القصصي لعملية الاغتيال المزمعة والمتحققة بمنفصل عن الوزن المعطي لها في سرد هذا الحاضر ، إذ تكاد تشكل هاجسا مقيما لاينفك يعلن عن حضوره ، وهذا الانتشار الواسع والحضور القوي لمشروع الاغتيال في الحاضر القصصي يعطي عملية الاغتيال المتحققة في نهايته دورا مركزيا معادلا للدور الذي يشغله اغتيال سليمان الأول لكليبر في الماضي ، وهي إذ تمثل كقطب رئيس مسيطر على الحاضر القصصي وجاذب له نحو نهايته الحاسمة ، فإنها لا تشكل القطب الحاضر المعادل لقطب الاغتيال الماضي وحسب ، ، بل تتكامل معه أيضا وتمضي في اتجاهه بقدر ما يمثل الاغتيال الأول قطب البث والإصدار .

بين هذا القطب وذاك ينصب النص الروائي جسرا وسيطا يربط بينهما ، ويتمثل في العمل المسرحي الذي كتبه ألفرد فرج عن سليمان الحلبي . يقدم عمل فرج رؤية فنية لواقعة الاغتيال التاريخية في القاهرة سنة ١٨٠٠ ، ولعل في ما تضفيه هذه الرؤية من أبعاد سياسية وعاطفية على شخصية سليمان الحلبي الأول تتجسد قبل أي شيء آخر تلك الصلة الجامعة بين القطبين ، وإذا كانت إشارة إقبال العابرة إلى هذا الوضع دامغة (ص ١٩٣) ، فإن العودة إلى مواقع استرجاع نص ألفرد فرج وما يحوطه به سليمان من إعجاب ، وإلى آرائه الخاصة به في الحوار الذي يجري بينه وبين مخرج المسرحية وفرقته التي تتدرب على عرض وشيك لها ، وما يتضمنه هذا الحوار من إحالات على نص الجبرتي وواقعة الاغتيال االتاريخية وإيحاءات بالدور المناط بسليمان في «الواقع» ، وما رافق ذلك من أفكار وتعليقات داخلية ، لتوضح الوضع المذكور ، ولما كان عمل فرج يتوسط القطبين المشار إليهما من حيث التتابع الزمني ويتعين كرابط دلالي بينهما ، فإن مثوله كمشروع لعرض فني (مسرحي) يجري التدرب لتنفيذه كما حضور ه في الامتداد النظمي للنص الروائي «وسط» هذا النص ، يتلاءمان مع موقعه ودوره هذين .

بيد أن الحاضر القصصي لايقتصر على متابعة المسعى السياسي المتمثل في تنفيذ المشروع ا لاغتيالي ، بل يتقصى أيضا المسعى الغرامي المتمثل في علاقة

الحب التي تنشأ فيه بين سليمان وشيرين ، وعلى الرغم من الأهمية الاستثنائية المعطاة لهذه العلاقة (حتى لتكاد تستحوذ على مجمل أحداث الحاضر القصصي) ، فإنها تبقى محكومة بالمشروع الاغتيالي وخاضعة لمتطلباته ، وهذا الوضع بشكل تأكيدا على هيمنة الماضي على الحاضر ، إن من حيث عجز الحاضر مهما بلغ شأنه عن تغيير ما سبق تقريره أو من حيث تبعية المسعى الغرامي مهما بلغ خطره للمسعى السياسي ، كما سبقت ملاحظته في الماضي في ما يتعلق بسلوى وإقبال إلا أن المسعى الغرامي «الحاضر» يتميز عن سابقه «الماضي» بتلك العلاقة الجدلية الخاصة التي تقوم بينه وبين المسعى السياسي ، فهو من ناحية جزء مكون من أجزائه ، وهو من ناحية ثانية كيان مستقل قائم بذاته ؛ فشيرين مكلفة من قبل مسؤول استخبارات الفندق أن تعمل مخبرة ، وأن تبذل جهدها لتحمل إليه معلومات عن سليمان المعروف من قبل أجهزة المخابرات المصرية بأنه فدائي وفلسطيني خطير ، وإذا لاتتمكن من التملص من هذه المهمة فإن انجذابها إلى سليمان يجعلها راضية عن القيام بها (ص١٤٢) ، بذلك تكون في صميم الشروط المحيطة بعملية الاغتيال المزمعة التنفيذ . لكن علاقة الحب التي تقوم بينها وبين سليمان ، على الرغم من انخراطها في مجرى العملية المذكورة ، تبدو مستقلة عنها ، لا لأنها تلغي عمليا دور المخبرة الذي فرض على شيرين فحسب ، بل لأنها أيضا وبالأخص تنهض خارج أي طرح سياسي ، سواء أكان الأمر بالنسبة إلى شيرين التي تجهل السياسة ولاترغب في معرفتها (ص١٣٢ و١٣٥) أم بالنسبة إلى سليمان الذي يرى في شيرين طفلة بريئة نقية تفتقر إلى الوعي السياسي التي تتمتع به إقبال (ص٣٤و٣٦ و٥٠ و١٣٦ و١٤٧ . .) ، ولعل هذه الوضعية الخاصة للمسعى الغرامي تجعله في تنازع مع المسعى السياسي ، وتدفع سليمان إلى حال من التوزع الذي لا يفارقه منذ بدء الحاضر القصصي حتى الدقائق المعدودة السابقة على وقت الاغتيال المفترض حين يتخذ قراره بالاغتيال (ص٢٣٢و٢٣٣و٢٤٠) ، والذي يعرف تحولا جذريا في تكوينه نتيجة للعلاقة الغرامية بشيرين تحديدا ، ونتيجة لمضاجعتها على وجه الخصوص .

يرجع هذا التوزع بجذوره إلى مرحلة الصبا ، بدءاً من اطلاع سليمان على

الحدث التاريخي الذي أنجزه سليمان الحلبي الأول (ص١٠) ويستمر لديه إبان نشاطه السياسي في غزة (ص٢١٢)، ويتراءى في مواقفه السياسية في حركة المقاومة الفلسطينية (ص٧٥ـ٧٨) وفي نقاشاته السياسية مع إقبال (ص٧٨و٨٥ـو٨٦و٢٣٠)، وهو يتمثل حتى انقطاع العلاقة السياسية ـ الغرامية ـ بهذه الأخيرة، في كونه إعجابا بالنموذج التاريخي للاغتيال السياسي كما عرفه في قتل سليمان الحلبي الأول الجنرال كليبر، إعجابا يقابل بضرورة الخضوع لخط التنظيم السياسي الذي كان ينتمي إليه، والذي لم يكن يأخذ بالنموذج المذكور. في هذا الوضع كانت مسألة النزوع إلى ممارسة الاغتيال السياسي تتراجع لصالح الانضواء التنظيمي، بيد أن هذا التوزع يتحول منذ انقطاع العلاقة السياسية ـ الغرامية بإقبال إلى تبن لخط الاغتيال السياسي والاتجاه إلى ممارسته (ص٨٦و١٩٤) مع بقاء الأسئلة السّياسية الخاصة بجدواه قائمة وإن تراجعت إلى خلفية السعي إلى تنفيذ عملية الاغتيال المختارة بتصميم أعمى (ص١٠و٣٠) كأن ما حصل انقلاب في سلم الأولويات يعيد ترتيب العناصر دون إلغاء الحالة الناتجة عنها، ولا تقوم علاقة سليمان الغرامية بشيرين هي الأخرى بإلغاء حالة التوزع هذه، وإنما تجعلها في وضعية مختلفة إذ تحولها إلى تنازع بين قوتين متكافئتين، ويضحي التوزع نتيجة للانجراف في عملية تنفيذ مشروع الاغتيال من ناحية، والانغماس في علاقة الحب مع شيرين من ناحية ثانية. على أنهما متعادلان ومتناقضان لا يتمكن سليمان من الحسم النهائي بشأنهما حتى اللحظات الأخيرة من ساعة الاغتيال المفترضة.

يبين تفحص حالة التوزع هذه انتماءها في جذورها إلى الماضي البعيد عن الحاضر القصصي، وأنها عرفت في الماضي نمطين محددين ارتبطا بانعطاف سياسي وعاطفي جذري في حياة سليمان، وأن استمرارها في هذا الحاضر تأكيد إضافي على غلبة الماضي على الحاضر، والسياسي على الغرامي، وشمول هذه الغلبة العمل الروائي على أكثر من مستوى.

على هذا النحو يمتد الخيط المزدوج السياسي ـ الغرامي في الحاضر القصصي في الجدال لاتقتصر تفاعلاته ومضاعفاته على معطيات هذا الحاضر وحده، بل تمتد إلى الماضي الذي لايكف عن اجتياحه وتأكيد هيمنته عليه؛ وهي هيمنة

نظمية إجرائية بقدر ما هي بنيوية تكوينية ؛ فمن مراكز الاستقطاب الدلالي للوقائع السابقة تنثال خيوط الماضي لتسري في جسد النص ملتحمة مع الوقائع الراهنة ، ونحو الحدث النهائي تمتد خيوط الحاضر مشدودة بجذب الواقعة المخطط لها فيه ، لينتظم النص الروائي في النهاية نسيجا جدليا من اجتماع هذه الخيوط جميعها في ازدواجية ثلاثية عامة معينة بتفاعل ثنائية السياسي ـ الغرامي في الراهن الذي تلتحم فيه خيوط الماضي ودواعي الحاضر ، وهي ثلاثية لافتة بترددها في أكثر من مناسبة وعلى أكثر من مستوى .

ثالثا: الصوت الراوي ودلالاته:

في هذا النسيج الكلي لاتكمن إحدى أهم الظواهر السردية المكونة لشعرية النص وحسب ، وإنما أيضا بنيته الدلالية العميقة ، وقد لايكون من العسير القبض على هذه البنية بناء على التعارض الذي يتراءى في النص بين الهزيمة وما يرتبط بها من استسلام وخيانة وانتهازية وذل . . . من ناحية ، والمقاومة وما يتصل بها من نضال ووفاء وتضحية وكرامة . . من ناحية ثانية ، حيث يغدو العمل الفدائي في تطرفه الأقصى (الإرهاب أو الاغتيال السياسي) وسيلة وممارسة لبلوغ الحرية وإقامة العدل وتحقيق الهوية والاستقلال ، ردا على القمع والإبادة والظلم والتبعية . على هذا الأساس يتحدد مسعى الاغتيال السياسي لرمز الهزيمة العربية تضحية نضالية عالية من أجل التحرير وتأكيد الذات . إلا أن هذا المسعى ليس سياسيا بحتا ، نظرا إلى ما يحفل به من فردية وذاتية . فرمز الهزيمة هو في الوقت نفسه المسؤول عن انفصال الذات (سليمان) عن الأم (احتلال الصهاينة عام١٩٦٧ غزة التي كانت تابعة للحكم المصري) ؛ وهو المسؤول عن اضطرار سليمان إلى مغادرة غزة وعجزه من ثم عن العودة إليها ، وهو المسؤول عن الضياع الذي تجد هذه الذات نفسها فيه لا على المستوى الكياني والسياسي في فقدها حقها في المواطنة (ص٧٩) وجعلها منفية في العصر (ص ١٩٤) فحسب ، وإنما أيضا على المستوى الشخصي والنفسي في الإحساس بالخفة والعجز والتلاشي حتى العدمية (ص ١٢) . في هذا السياق يمكن اعتبار رمز الهزيمة نفسه مسؤولا عن الهزيمتين السابقتين اللتين لحقتا بسليمان في العلاقتين

النسائيتين اللتين عرفهما قبل الحاضر القصصي مع سلوى وإقبال نظرا إلى التلازم والتضافر القائمين فيهما بين البعدين السياسي والغرامي وغلبة الأول على الأخير كما سبق القول .

انطلاقا من هذه المعطيات يصبح اغتيال رمز الهزيمة (ص ١٩٣) إطاحة بالعائق الفاصل بين الذات والأم ، وقتلا للأب القميء النذل كما يرمز إليه «فخامته» ـ رمز الخيانة والعمالة (ص ٣٠ و ٢٣١ و ٢٣٣) ـ بقدر ما يصبح أيضا تحقيقا لكينونة الذات هويتها ، وانتزاع الابن الجدارة بالاسم الذي يفرض عليه ، واستحقاقه الحلول محل أبيه .

على هذا الأساس يجدر اكتناه ما يطرأ على وجدان سليمان من أفكار قبيل إقدامه على قتل «فخامته» ، وبخاصة ما يتعلق منها بأمه واسمه ، إذ يلحظ التحول الطارئ هنا على ما سبق أن ورد في ذهنه من ذكريات بصدد علاقته الاستثنائية الحميمة بأمه ؛ فمقابل إغفالها اسمه هناك (ص ١٩٧) خلافا للآخرين ، مكتفية باسم الانتماء العضوي والعلاقة الرحمية (ولدي) ، فإنها قبيل إطلاقه النار على «الأب» تسميه مثلها مثل بقية الناس باسمه «سليمان الحلبي» إعلانا مسبقا بتجاوزه المرحلة الأوديبية وبلوغه مرحلة الكيان المستقل وارتقائه إلى مستوى الرمز المختزل هنا باسم العلم الدال هنا على النضج وتحقيق الذات لهويتها ندا مقابلا للهويات الأخرى والآخرين جميعا ؛ من «الأب» ـ الذي يستحق الابن بذلك وراثته ـ إلى الأم التي يتاح له بذلك بلوغها .

هكذا يتقدم خيار قتل «فخامته» خلاصا من الضياع وإحساسا بالوجود والجدوى (ص ١٢) ، وإذا يعترض فخامته طريق الذات (سليمان) للقاء الأم التي تتمثل في الحاضر القصصي بشيرين (ص ١٠ و ١١ و ٣٣ و ٣٧ و ٦٨ و ٧١ و ٩٤) ، فإن قتله يفرض نفسه عليه بشكل لايمكن تلافيه ، ليلتحم بذلك البعدان السياسي والغرامي في جدلية تتردد بصيغ مختلفة في النص الروائي لتضيف تأكيدا آخر على غلبة الأول منهما على الأخير على حكم الماضي الحاضر على غير صعيد .

ضمن هذا المنظور تتخذ صيغة المخاطب ، المعتمدة في السرد من قبل الراوي المغفل ، دلالتها العميقة ، ففي ما يتعدى الاختلالات الجمة والإشكالات

العديدة التي يحفل بها النص الروائي على مستوى أداء هذا النمط من الصوت الراوي(١٠) .

يتقدم هذا النص فريدا بالتزامه إجمالا هذه الصيغة في السرد . وليست فرادته على هذا النحو منبتة الصلة بفرادة الشخصية الرئيسة في العمل الروائي والمسعى القصصي الذي تتولاه ؛ فمن المحقق أن تغيير صيغة المخاطب إلى متكلم أو غائب لايغير شيئا يذكر في التعبير أو في نقل أو إيصال «ما يحدث» . لكن دلالة هذا التعبير تتغير نظرا إلى اختلاف المغزى المراد بلوغه من اعتماد هذه الصيغة من الصوت الراوي أو تلك . وقد يجد الناظر في هذا المجال من الوجهة التقنية البحتة تقليدية اتباعية في استخدام صوت الراوي الغائب ، ونوعا من التجديد أو التحديث في استعمال صوت الراوي المخاطب وحده . بيد أن تقنية السرد لاتنفصل عن دلالة القصص ومرامي الحكاية ، ولما كان الصوت الراوي هو الحاكم لعملية السرد ـ فهو الذي يقرر ، ما يحكى وما لا يحكى ، ما يبرز وما يهمل ، ما يتقدم وما يتأخر ـ فإن إيلاءه إلى غائب يوحي بتحكمية مهيمنة على الأحداث والشخصيات تتخذ صورة «الموضوعية» ظاهريا ، بينما تولي المتكلم ذلك يوحي بطغيان الذاتية على عملية السرد ، ومن ثم على رؤية الأحداث والشخصيات في محاولة للإيهام بـ «الواقعية» أو «الصدق» في القصص والإخبار ، في حين يطرح الصوت الراوي المخاطب صيغة وسطا غالبا ما تعبر عن تنازع بين الوجهتين السابقتين ، علما أن لا شيء يحول دون تولي واحد من الصوتين السابقي الذكر لوجهة الآخر أو لمهمته المشار إليها ، في محاولة لإقامة مسافة بين ما يروى ومن يخاطب دون الانقطاع في الوقت نفسه بين الراوي ، وما يرويه . وقد يعرف القرب أو الابتعاد ، في هذه الوجهة أو تلك ، حدودا تتراوح بين الضيق والبسيط ، وبين الشاسع والمركب .

وباقتصار النظر في هذا الشأن على ما هو معتمد في النيل/ الطعم والرائحة يأتي صوت الراوي المخاطب وكأنه تعبير عن قصور الذات عن الاضطلاع بمهمة السرد ، بقدر ما هو تعبيرعن احتدام الصراع الداخلي إلى حد الانفصام ومواجهة الذات نفسها في التعارض القائم في صلبها بين اتجاهين متقابلين . ويجد هذا التصور ركائزه في المسعى السياسي ، كما في المسعى الغرامي لسليمان الحلبي (الأخير) . فالقصور المشار إليه واضح في انعدام الهوية الوطنية

(ص٧٩و١٩٤و١٩٥) على نحو ما استعرض أعلاه ، كما هو واضح في الفشل الذي حاق بمحاولات الانتماء الجماعي الذي كان له أن يشكل البديل المعوض مرحليا . فمن الملاحظ أن هذا الفشل يعود إلى تقصير كان يؤخذ عليه ويؤدي إلى قطيعة بينه وبين التنظيم الذي كان ينتمي إليه . فالتجارب السياسية الجماعية التنظيمية الثلاث التي عرفها سليمان بعد خروجه من غزة تنتهي إلى نبذه بسبب تقصيره في أداء المهام المطلوبة وعجزه عن الانضباط التنظيمي (ص ٢١٢و٢١٣) أو قصوره عن فهم طروحات التنظيم السياسية وعجزه عن استيعاب مواقفه وممارساته (ص١٣و١٨و٢٥) في هذا الإطار لا يبدو غياب ضمير الجمع الدال على أكثر من اثنين في خطاب الراوي المخاطب («أنتم») عديم المغزى ، بقدر ما يبدو كذلك غياب ضمير الجمع نفسه في خطاب سليمان المتكلم («نحن») . ولعل الاستثناء الوحيد الذي يرد في هذا الخطاب الأخير يأتي ليكرس القاعدة ؛ ففي الحوار الحاسم الذي يجري بين سليمان وإقبال ، والذي تشير نهايته إلى القطيعة النهائية بينه وبين الحزب وإقبال ، يجيء استعمال هذا الضمير كأنه محاولة مستميتة من قبل سليمان للاحتفاظ بالانتماء إلى الجماعة (الحزب) وبالعلاقة مع إقبال في الوقت نفسه ، بينما يبقى خطاب إقبال محافظا على التمييز بين المخاطب المفرد (سليمان) ومتكلم الجمع (هي والحزب الذي تنتمي إليه) (ص٢١٦) . ليس مصادفة بناء على ما تقدم أن يجتمع في هذه المحاولة المسعيان السياسي والغرامي ، وأن يؤدي الفشل الذي تبوء به سياسيا إلى الفشل والقطيعة غراميا ، تأكيدا على تلازم المسعيين وحكم الأول للأخير كما سلفت إبانته ، وكما لايكف النص عن إثباته والتشديد عليه (ص ٢١٢و٢١٣) ، وليس هذا الفشل هو الدليل الوحيد على قصور الذات في المجال الغرامي ؛ فهذا القصور حاضر بقوة في تجربة سليمان مع سلوى التي يعجز عن الاحتفاظ بها لقصوره في إنجاب طفل منها ، أو في إشراكها معه في نضاله السياسي ، أو في إتاحة الفرصة لها كي تتابع دراستها (ص ٤٤و٤٥) . كما أن قصور سليمان بارز في خضوعه في علاقاته النسائية لمبادرة المرأة ؛ فسلوى هي التي تقرر رفض الزواج منه وبعد ذلك القبول ؛ وهي التي تقرر الطلاق على الرغم منه وتتابع إجراءاته التي يقصر عن فهمها ، وإقبال هي التي تقرر رفض الزواج منه ، وهي التي تقطع علاقتها به ، ناهيك بأنها هي التي تتحكم به

وتتصرف بحياته (ص١٢) .

ضمن هذا المنظور تصبح عملية اغتيال «فخامته» إجراء يؤكد قدرة سليمان السياسية والتنظيمية (التي كانت موضع شك في المسعى السياسي) كما يؤكد في الوقت نفسه نضجه النفساني والشخصي (الذي كان موضع ارتياب في المسعى الغرامي) ؛ هو ما يومئ إليه التساؤل عما إذا كان الهدف من هذه العملية إثبات جدارته لدى إقبال (ص٣٠) .

بناء على ذلك يتقدم قتل «فخامته» اغتيالا سياسيا لرمز السلطة والقانون ، وفي الآن نفسه اغتيالا للأب الرمز الحائل بين الابن والأم . وفي هذا الإطار تكتنه العبارة الأخيرة في النص الروائي : «الغايب حجته معاه» (ص٢٥٢) باعتبارها تشفيا متهكما من الرمز السياسي التي قيلت هذه العبارة فيه أولا (ص٢٤٤) ، ثم كررت بشأنه (ص٢٤٨) قبل أن يستعيدها داخليا سليمان للتعبير عن وضعه الخاص (ص٢٥٢) ، كأنه بذلك لايعلن انتصاره السياسي فحسب ، بل انتصاره الأوديبي (الغرامي) أيضا . فقتل الأب (الرمز) يفسح الطريق أمام الذات (سليمان) نحو الأم (شيرين) ؛ ولذلك تأتي هذه العبارة في خاتمة النص الروائي مباشرة ، إثر الإشارة إلى انتظار شيرين سليمان بعد قتله «فخامته» (ص٢٥٢) لتعلن حلول الذات (سليمان) محل الأب (فخامته)(١١) .

وبموقعها هذا دال على ترابط المسعيين السياسي والغرامي ، وعلى أن النص الروائي بأكمله لم يكن إلا توقا إلى بلوغ هذا الهدف المزدوج ، حتى إذا تحقق توقف عنده .

ولكن أهمية هذه العبارة لاتقتصر على دلالتها المزدوجة ، ولا على المغزى الخاص لموقعها . بل تتميز عن جميع عبارات «المونولوج الداخلي الخاص بالشخصية» الرئيسة (هامش ص ١٠) باعتماد المتكلم صيغة ضمير الغائب تعبيرا عن ذاته ، لتشير بذلك ضمنيا إلى ما بلغه هذا المتكلم (سليمان) من نضج وقدرة يتجاوز فيهما قصوره وعجزه السابقين بدخوله مجال الكناية والرمز . ومن الطريف أن تجيء العبارة أي : («الغايب حجته معاه») بمفردة «الغائب» التي إذ تستحضر الصيغة النحوية تفيد معنى مزدوجا في دلالته على الموت الذي أحاق بالأب (فخامته) ، وعلى الوضع الجديد الذي أضحى عليه الابن ، وفي مجيئها ثالثة تستكمل ما يفترضه المثلث الأوديبي من ناحية ، وتتجاوب مع ما

يتردد في هذا النص الروائي من تركيب ثلاثي للعديد من أوجهه ، وهو تركيب مشفوع بازدواجية صارخة ؛ فثلاثية التركيب لاتغيب عن المسعى المزدوج (السياسي ـ الغرامي) وذلك لأن العلاقة الأوديبية في حد ذاتها ثلاثية ، وإذا كانت الازدواجية قائمة في ما تتوخاه الذات من الاغتيال السياسي والنفساني (لصاحب الفخامة والأب) فإنها حاضرة أيضا في كل من أطراف العلاقة المذكورة في تداخل شخصيتي سليمان الحلبي (التاريخي والحاضر) والأم (المتوفاة) وشيرين والأب (المتوفى) وصاحب الفخامة . . . . لترتسم من خلال هذا التداخل الأمداء العميقة الغور لاشتغال اللاوعي النصي وأثره في تكوين العمل الروائي . ولعل في تردد هذا التركيب الثلاثي ، إلى جانب ما أشير إليه أعلاه في العديد من أوجه التعبير ، يبرز حيز مهم من قضاء جمالية النص وشعريته .

بالإمكان العودة في هذا السياق إلى الثلاثية المتمثلة في تجربة سليمان السياسية (من المقاومة الفلسطينية الوطنية المسلحة ، إلى الحزب الشيوعي ، فالإرهاب السياسي) ، وفي تجربة «فخامته» السياسية من الملكية إلى الناصرية فما بعدها ، مع كتبه الثلاثة الخاصة كل منها بهذه المراحل الثلاث (ديوان شعر في مديح الملك فاروق سنة ١٩٥٠ ، وسادة وأرقّاء ، إشادة بالاشتراكية وعبد الناصر ، ويقظة الضمير ارتداداً عليهما) ، وفي اللقاءات الثلاثة التي حصلت بين سليمان وفخامته (ص٢٢٣ ـ٢٦و٢٤٩) ، وفي المصاعد الثلاثة التي يتم عندها اغتيال الأول للأخير (ص ٢٥١) وفي شخصية سليمان الحلبي المثلثة (التاريخية والفنية والواقعية) ، وما يتصل بها من كتب ثلاثة (عجائب الآثار في التراجم والأخبار لعبد الرحمن الجبرتي ، ومسرحية سليمان الحلبي لألفرد فرج ، ورواية إسماعيل فهد إسماعيل) وأيام الحاضر القصصي الثلاثة (الخميس والجمعة والسبت في الأول والثاني والثالث منه) ومرات الدخول والخروج الثلاث إلى فندق شبرد ومنه . .إلخ وجميعها تشترك في إنجاز وحدة النص الروائي وتماسك بنائه وتكوين شعريته ، وقد يكون في التوقف عند التداخل النصي انطلاقا من تاريخ الجبرتي ومسرحية فرج وما يحيل عليه النص الروائي من أعمال أدبية وشعرية ودراسات نقدية عديدة ما يسهم أيضا في بلورة بعض من مرتكزاته الإبداعية الخاصة ، وهو ما يجدر العودة إليه في مناسبة أخرى .

الهوامش

١ـ إسماعيل فهد إسماعيل : كانت السماء زرقاء (تقديم صلاح عبد الصبور) بيروت ـ دار العودة ، د .ت . وفيها ملاحظة من الروائي : «كتبت هذه الرواية عام ١٩٦٥ . .» (ص٤) وهي العمل الروائي الأول له . أما عمله الروائي الأخير إحداثيات زمن العزلة/ سباعية روائية فصدر في الكويت عن دار الوطن ، الطبعة الأولى ١٩٩٦ .

٢ـ إسماعيل فهد إسماعيل : النيل/ الطعم والرائحة ، بيروت ، دار الآداب ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ .

٣ـ يلحظ صلاح عبد الصبور في تقديم هذه الرواية المؤرخ في مايو ١٩٧٠ التحديث الذي طرأ منذ مطلع الستينيات على الرواية العربية وتخطيها للتقليد الذي كان سائدا بتجديد أسلوب التعبير ومضوعاته ، واضعا إلى جانب إنجازات نجيب محفوظ في هذا المجال ثلاثة أعمال يراها بارزة في انتمائها إلى القرن العشرين تعبيرها عن أصحابها المجددين ، ومن بين هذه الأعمال : كانت السماء زرقاء ، التي يعدها «من أهم الروايات التي صدرت في أدبنا العربي حتى الآن» . كانت السماء زرقاء ، ذكر سابقا ، ص١٢ .

٤ـ إسماعيل فهد إسماعيل : النيل يجري شمالا/ البدايات ، بيروت ، دار العودة ، الطبعة الأولى ١٩٨١ .

٥ـ المرجع السابق ، ص٢٢٧ ، حيث يرد عنوان هذا العمل الروائي في آخر قائمة المؤلفات : (رواية ١٩٨١) .

٦ـ إسماعيل فهد إسماعيل : النيل يجري شمالا/ النواطير ، بيروت ، دار العودة : الطبعة الأولى ١٩٨٢ .

٧ـ المرجع السابق ص ٢٥٥ ، حيث يرد في ختامها : «انتهى الجزء الثاني» .

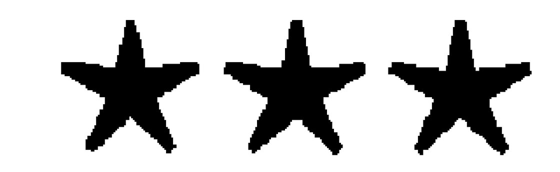
٨ـ إسماعيل فهد إسماعيل : النيل/ الطعم والرائحة ، ذكر سابقا ، ص٢٥٢ .

٩ـ جميع الإشارات الواردة في متن البحث والخاصة بصفحات رواية

إسماعيل النيل/ الطعم والرائحة تحيل على طبعة الأداب الأولى المذكورة أعلاه .

١٠ ـ ثمة اختلالات وإشكالات تبدأ من طريقة التعبير الطباعي مما يطلق عليه في هامش النص «المونولوج الداخلي» (ص١٠) ، وصولا إلى التعبير عن أحاسيس بعض الشخصيات عدا سليمان (ص٤٩) بل عن معرفة هذا الأخير بها (ص١٤) ، مرورا بالخلط التعسفي بين الصوت الراوي الخارجي وصوت الشخصية الداخلي ، أو الخروج من مخاطب إلى آخر (ص٦٩) والخروج من المخاطب إلى الغائب (ص١٨٩) واللجوء إلى الهوامش تفسيرا وتوثيقا وإضافة مجانية (ص١٢و١٤و١٧٢و٢٠٢و٢٠٣و٢٣٤) ناهيك بالأخطاء الطباعية الوفيرة (ص٩و١٠و١٥و٣٠) التي تزيد التعبير اضطرابا وإبهاما .

١١ ـ في هذا السياق يندرج وضع سليمان إثر عملية الاغتيال . . فوجوده «في المقعد الخلفي لسيارة الشرطة بين ضابطي أمن» (ص ٢٥١) كناية عن احتلاله مكان الأب («فخامته») الذي قدم في لقاءاته الثلاثة به محاطا بـ «اثنين من مرافقيه» (ص٢٢٣و٢٢٥و٢٤٩و٢٥٠) من رجال الأمن يلازمانه منذ انعطافه نحو الناصرية (ص ٢٣٨) . ويأتي تعامل سليمان معهما واستجابتهما لطلباته (ص ٢٥١ ـ٢٥٢) أقرب إلى تعامل السيد الحاكم مع مأموريه المطيعين ، منه إلى تصرف القاتل المجرم مع معتقليه الجلادين . .



القسم الثالث

الرسم والكتابة

مقاربات للنص من خلال التعبير التشكيلي ، ضمن حديث عن السباعية الروائية (إحداثيات زمن العزلة) للروائي الكويتي الكبير : إسماعيل فهد إسماعيل

يرسمه بالكتابة: عبد الله يوسف

تأسست معرفتي بالكويت بديوان (النور من الداخل) للشاعر المرحوم محمد الفايز/ هذا الديوان بعثه لي هدية ، صديق بحريني كان مقيما في الكويت للدراسة في عام ١٩٦٨م . قرأت الديوان كاملا مرتين ـ لكني أعدت قراءة «مذكرات بحار» وعددها عشرون مذكرة ، بعدها راودني هاجس تشكيلي ، فرسمت لوحة حداثية بعنوان (من مذكرات بحار) .

أن تتأسس علاقتك بأرض ما من خلال اطلاعك على نتاجات المبدعين من أبنائها والتأثر بها ، معناه أن حالة من التفاعل قد بدأت في النشوء/ خاصة إذا تقاطعت تلك النتاجات مع المعتمل في ذهنك . عندما يحدث ذلك ، يصير مشروع تواصلك مع تلك الأرض قيد التخطيط ، ويصبح قابلا للتحقق ، إذا كانت إمكانية السفر إلى تلك الأرض في المتناول .

عام ١٩٧٠ زرت الكويت لأول مرة ، وبطبيعة أجوائها المزدهرة على كل المستويات في تلك الفترة ، مثلت الكويت اكتشافا نموذجيا مهما وحيويا بالنسبة لي . . ومنذ ذلك وإلى الآن ، تكثفت زياراتي ، وتوطدت أواصر صداقات بيني وبين العديد من العناصر الفاعلة في المجالات الفنية والأدبية ، أزهاها ، الصداقة الحميمة مع الروائي الكبير الجميل / إسماعيل فهد إسماعيل ، التي بدأت مصادفة عام سبعين [١٩٧٠] واستمرت في نمو إيجابي رائع حتى اليوم .

إدمان الحضور إلى الكويت بمعدل مرة إلى ثلاث مرات في العام الواحد حقق مصادفة أراها غريبة . . ففي السنة الموسومة بالفجيعة ، كنت في سماء الكويت مغادرا إلى البحرين في الساعة الحادية عشرة من مساء الأربعاء ، الأول من أغسطس عام ١٩٩٠م ، قاطعا على نفسي عهدا للأصدقاء بالعودة مساء السبت ، وحال ما حدث دون الوفاء بالوعد // حالة من اللاتوازن والدهشة

المفرطة ، كانت ردة فعلي الأولى حيال جريمة الاجتياح / وجدت مخيلتي تعود أدراجها إلى ديوان «النور من الداخل» الذي يمثل مفصل التأسيس في علاقتي بالكويت/ لذت إلى الديوان/ أعدت قراءته/ ووسط العديد من هواجس الغموض/ الخوف/ القلق/ التوتر/ وضع الناس/ مصير الأصدقاء/ الوفاء بالوعد/ الذكريات . . تتالت التخطيطات بوحي من قصائد الديوان ، وبتماس مع الواقع الراهن ، فأنجزت لوحة أسميتها «النور من الداخل» / استثمرها الصديق إسماعيل فهد إسماعيل ، لاحقا / غلافا للجزء الخامس من سباعيته الروائية «إحداثيات زمن العزلة» .

مشروع الغزو ، المنفذ على أرض الواقع ، جرم كبير . بموازاة ذلك فإن مشروع الرواية همّ إبداعي كبير ، شعرت بوطأته على ذهن إسماعيل فهد إسماعيل ، الذي حدثني عنه في عدة لقاءات جمعتنا بعد التحرير ، وبات مشروع الرواية بمثابة مفصل جديد في شكل علاقتنا التي ازدادت تفاعلا ورسوخا وثباتا/ ذلك أن إسماعيل كان يسلمني نسخا مصورةمن مخطوطات الأجزاء التي ينجزها في مشروع الرواية .

وبجانب ما أنجزته وما كنت مستمرا في إنجازه من رسومات بوحي من حالة الغزو والحالة الإنسانية والموضوعية العامة ، فإن ما يشكل المذكرات اليومية في السباعية الروائية (إحداثيات زمن العزلة) قد فتح لي آفاقا تعبيرية وتشكيلية أخرى .

إن تجربتي التشكيلية تأطرت باكرا «بالتعبيرية الرمزية» ـ إذا جاز التعبير ـ بحيث أضحى الهمّ الإنساني في أبعاده الاجتماعية والسياسية أحيانا ، هو الدافع والمحرض على ممارسة الفعل التشكيلي / لذلك تقاطعت بعض التخطيطات واللوحات المنجزة قبل السباعية الروائية ، مع موضوعات الرواية لاحقا .

وقد شاركني إسماعيل جلسات الاطلاع على المنجز من تخطيطات ولوحات لاختيار المتوافق وطبيعة الحالات التعبيرية في سباعيته الروائية .

إن البعد الأجمل الذي حققته السباعية ، هي أنها فتحت لي ما يمكن وصفه بالورشة اليومية لممارسة فعل الرسم والتخطيط بما يعتمل في الذهن من مخزون كدسته أحداث السباعية في الذاكرة بفعل القراءة . . وعليه فقد تحولت صالة

المعيشة في السكن الخاص بإسماعيل في الكويت ، إلى محترف كبير تناثرت على أرضيته الأوراق والألوان والأحبار ، وصرت أمارس طرائق عديدة في التنفيذ ، تنوعت بين الرسم والمونتاج والكولاج ، فبات تفصيل صغير جدا من لوحة أو تخطيط / حالة تعبيرية قائمة بذاتها ، مما استدعى مرات عديدة إعادة العمل على تفاصيل صغيرة لتأهيلها من أجل توظيفها للتعبير عن سياق جديد في أحداث السباعية .

وعلى الرغم من أن أجزاء الرواية السبعة قد استوعبت لوحات الأغلفة وعددا قارب الستين من الرسومات الداخلية ، إلا أن ما بحوزتي من تخطيطات ارتأينا استبعادها . . كثير .

لقد دأبت منذ تأسيس أسرة الأدباء والكتاب في البحرين عام ١٩٦٨م ، على تصميم ورسم أغلفة الدواوين الشعرية والمجموعات القصصية لمبدعي الحركة الأدبية الجديدة في البحرين ، وكنت مستمتعا بذلك ، على الرغم من محدودية أفق الابتكار وشكل التنفيذ . لكن تجربتي في صياغة أغلفة ورسومات سباعية «إحداثيات زمن العزلة» أتت وفق معيار مغاير / فالتجربة لم تكن ذهنية خالصة ، أو استدعاء روائيا من مخزون الذاكرة لتجربة الحياة في إطارها العام . . بل هي إلحاح على ممارسة الفعل الإبداعي من تداعيات واقع حاصل/ حيّ وملموس ومعاش ، ومارس مبدع السباعية الروائية في أحداث ذلك الواقع اليومية / مهمات عملية فردية وضمن الجماعة . . إنه حالة الدفاع القصوى عن الوجود والقناعات . بالنسبة لي ـ مثلما لغيري ـ كان الحدث فجائي الطابع ، أحدث ردة فعل مباغتة ، سيما أن علاقتي بالكويت ممثلة في مبدعيها ، قديمة ومتأصلة / وكنت كما ذكرت قد غادرتها قبل ساعة الغزو بأربع ساعات .

كيف يتسنى لي التعبير عما يحدث؟

ظل السؤال معلقا ، وظلت محاولة التعبير طيلة أيام الغزو ، أسيرة معنى «النور من الداخل» في ديوان المرحوم محمد الفايز . حين بدأت أخبار المقاومة من الداخل ترد إلى سمع المتابع / تجلى أمامي معنى «النور من الداخل» ، ووجدت أن الاستعانة بمفردات البحر بشكل خصوصية لأصالة الكويت القديمة التي ما فتئت الذاكرة الجمعية الكويتية تستدعيها من باب المقارنة بين واقع راهن أفقد

الكويت خصوصية تاريخية قد حولتها أنماط الحياة الحديثة في المعمار وطبيعة العيش إلى مجموعة ذكريات ، تشي بحنين جارف للماضي القريب على الأقل . . إنه دخول أول نابع من تلافيف الذاكرة / وهنا تكمن أهميته .

من ذلك المفصل المستلف من الذاكرة حاولت التعبير عن الكويت تحت الاحتلال في لوحة «النور من الداخل» ، حيث سمكة القرش خاكية اللون ، تجتاح تحت جنح الليل وهدوئه قاربا شراعيا/ فيتطوح الشراع وتتفلت الحبال متشابكة متقاطعة ، فيما يتحول الشراع ، طائر نورس بألوان العلم ، يحاول التحليق عاليا . (ملاحظة) ـ هذه اللوحة صارت غلافا للجزء الخامس من الرواية بعنوان (ذاكرة الحضور) ـ حالة . . تمثل النهوض / المقاومة / إيصال الرفض والاحتجاج ، هذه اللوحة فيما أرى ـ كانت فاتحة الدخول إلى التعبير لاحقا بفن الرسم ، عما أبدعه إسماعيل فهد إسماعيل في سباعيته الروائية (إحداثيات زمن العزلة) ناهيك عما يوحي به عنوان كل جزء من الأجزاء السبعة :

(الشمس في برج الحوت ـ الحياة وجه آخر ـ قيد الأشياء ـ دوائر الاستحالة ـ ذاكرة الحضور ـ الأبابيليون ـ العصف .

لا أدعي أن ما عصف بإسماعيل في بعديه (التجربة الحية المعاشة يوميا لحالة الغزو والفعل العملي المقاوم فيها / والتجربة الإبداعية المتجذرة في الأصالة) لا أدعي أنه قد ساواه أو طال أفقه ، التعبير التشكيلي الذي قمت به . لكني أستطيع القول بكثير من شعور الحب والامتنان لإسماعيل ، أن السباعية الروائية ، بفعل قدرته السردية الدقيقة المتقاطعة بالتداعيات فيما يشبه المذكرات اليومية لأجواء الغزو وتداعياته / قد أشاعت في ذهني أجواء بصرية شاسعة للتعبيرية التشكيلية التي ما زالت تمد خيالي برؤى تشكيلية خصبة .

إن جملة الأحاديث والحوارات الجانبية التي دارت بيني وبين إسماعيل ، بدافع من سباعيته الروائية ، كانت مهمة جدا ، بحيث إنها تجاوزت جغرافية السباعية كعمل إبداعي ، إلى الجهات الأربع المنفتحة على حالات الإبداع عموما ، وحتما كانت السباعية هي نقطة الارتكاز وإعادة الانطلاق نحو المفاهيم التشكيلية والثقافية عموما ، وهذا يكتسب أهمية قصوى بالنسبة لي على الأقل . . فكم هو جميل وممتع أن يفسح عملا إبداعيا ، مجالا مؤجلا لمراجعة جملة من الأطر

والمفاهيم والتصورات المتعلقة بمجالات التشكيل في تجربتي ، باتت بحاجة إلى إعادة تقييم ومراجعة في إطار تجربتي ، ومدى سعة مداركي لمعنى الفن التشكيلي وأساليب ممارسته .

صارت إحداثيات زمن العزلة - من خلال الكم الكبير المتنوع من التخطيطات التي قمت بإنجازها وفق سياقها المشحون بالدلالات الموحية - محفزا لي للعمل الجاد من أجل إقامة معرض تشكيلي شخصي خاص بأجواء الأحداث في السباعية ، بدءا من الأغلفة والرسومات الداخلية ، وانتهاء بمجموعة تخطيطات مستلهمة موضوعاتها من السباعية ، لكنها لم تدرج ضمن الأجزاء السبعة المطبوعة .

هذا الفعل الإيجابي الذي أحدثته إحداثيات زمن العزلة في تجربتي التشكيلية ، يؤكد في رأيي أهمية دخول المبدعين من الفنانين التشكيليين مع المبدعين من الشعراء والروائيين والمسرحيين في مشاريع ثقافية مشتركة باتجاه تحقيق إنجازات تتجاوز الأشكال المنجزة ، وتوليد نماذج جديدة مفتوحة وغير مستهلكة في شكل المعارض التشكيلية ومحتواها ، وأيضا في شكل إخراج المطبوعات الأدبية . . ذلك أن تحويل أفكار ومواضيع الروايات والقصص وكذلك الدواوين الشعرية والنصوص المسرحية إلى واقع بصري من خلال الإمكانيات اللا نهائية ، التي تتيحها الفنون التشكيلية بشتى طرائقها - هو في تقديري - اقتراح لو تبناه المعنيون بالإبداعات الأدبية والفنية ، وعملوا جديا باتجاه تطبيقه ومن ثم تكريسه في شكل مواسم متصلة ، لأمكن فيما أرى إحداث خلخلة للمألوف واجتراح نماذج أكثر فاعلية وجاذبية لدى المتلقي لمجمل المنتوج الإبداعي في الفنون والآداب .

فيما يتصل بدلالات لوحات الأغلفة . . أود الإشارة إلى أنها قد أنجزت وفق أساليب فنية متداخلة ، ضمن إطار عام ينحو إلى الأبعاد التعبيرية التي هي سمة رئيسية لمجمل أعمالي التشكيلية فأنا أمارس الفن التشكيلي دون التزام بصرامة قيود المدارس والأساليب المتداولة ، بل إني على قناعة - فيما يبدو - بأن اللوحة التعبيرية الحديثة يجب أن تستفيد من كل ما ورد إلينا من الأساليب والمدارس والطرائق التقليدية والجديدة . . لذلك نجد أن لوحات الأغلفة تستثمر الواقعية

الرمزية في بعض جوانبها/ وتنحو أخرى إلى التكعيبية والسيريالية وغيرها/ فيما أخرى تستثمر الحروفية ضمن فضاءات رمزية . .

هذه التداخلات في الأساليب ، أراها المعيار الواجب لفت اهتمام قارئ لوحات الأغلفة والرسومات الداخلية إليه/ في حالة بحثه عن معنى توحي به لوحة الغلاف .

استنادا إلى ذلك ، فسوف أورد ما يشبه الوصف المكثف لما تذهب إليه الفكرة المطروحة في كل غلاف من أغلفة أجزاء السباعية على النحو التالي :

١ ـ الشمس في برج الحوت (الجزء الأول) :

فيما تقتضيه الأبعاد التعبيرية فإني أخلي الحوت من معناه المباشر ، لأدخله في المعنى الرمز/ هو الحوت المغرر به ضمن وعيه ورغبته للإتيان بفعل اجتياح مدروس ومرتب لحدوثه بناء على تخطيط وتوريط حوت آخر ، يرتب الأبراج وفق معايير مصلحته العليا . . وحين تصبح الشمس/ الهدف ، بين فكي الحوت الأول فإن خلخلة للترتيب التاريخي للأبراج لابد أن تبدأ ، وهو الهدف التاريخي الجديد للنظام العالمي الجديد فيما أرى ، والغزو ضمن ذلك المعنى منعطف رئيسي حاسم باتجاه تحقيق ذلك .

٢ ـ الحياة وجه آخر (الجزء الثاني) :

ربما هي قناعة المبدع والفرد المتأمل بأن الحياة أريد لها قسرا أن تستقر ضمن ثوابت أو قوالب محددة/ بينما المتخيل أجمل وأرحب وأكثر إشراقا ، فيما لو التفتنا إليه وسعينا لتحقيقه من خلال ملامستنا وتزكيتنا لالتماعات تومض في ليل حياتنا الحالك ! !

٣ ـ قيد الأشياء (الجزء الثالث) :

مصلوبون نحن شهود العالم الثالث ، على جدران حاضر يائس مهزوم ، ومقيدون إلى رتابة ماض لم يؤسس للمستقبل . . وحالنا باق قيد المأمول القادم ، دون بذل جهد لاستشراف آفاقه ! !

٤ ـ دوائر الاستحالة (الجزء الرابع) :

المستحيل دائرة ـ والثبوت على القناعات والمواقف والمبادئ ، بمثابة استحالة تستميل وتستهوي المجندين من أجل كسر المستحيلات في الحياة ، وجعل اللامستحيل أسلوب حياة حين يتحقق مبدأ التفريط في المبادئ الثابتة ! !

٥ ـ ذاكرة الحضور (الجزء الخامس) :

حين يقسو واقع الحياة الراهن/ نتشبث بذاكرة الماضي/ نمارس الحنين لواقع نراه أجمل/ كونه حصننا روحيا ضد ما هو قائم ونشعر أنه مزيف فارغ من الأصالة . . وعادة ما تكون الأصالة مستمدة من البدايات/ لهذا نعول في لحظات الشعور بالخواء على الماضي كي نستمد منه قوة تعيننا على الثبات ضد ما هو شكلي وجارف . .

٦ ـ الأبابيليون (الجزء السادس) :

الأسلحة الجوية القاذفة/ انهمار الصواريخ/ الفتك الجوي ضمن منظومة الحضارة العلمية العسكرية الحديثة ـ معادل موضوعي تقني للأبابيل ـ هو استثمار ومطابقة بين حدث تاريخي قديم وفاصل ، وحدث تاريخي معاصر وفاصل .

الأحداث تتكرر/ والتاريخ يعيد نفسه/ ويكمن الفرق في الوسائل المتاحة ، بين بعدين متباعدين في الزمن . .

٧ ـ العصف (الجزء السابع) :

كما لو أن الديناصورات تفتك بالأرض وما عليها/ ويستحيل المرئي الكامل التكوين إلى معصوف يفقد صفة تكوينه الأولى . . وتصبح الطيور جميعها أسرى زمجرة الديناصورات .

عبدالله يوسف

البحرين

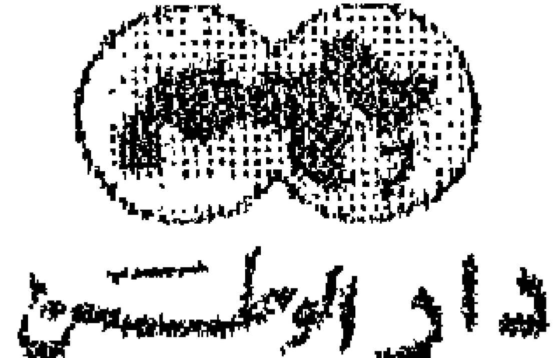
اسماعيل فهد اسماعيل

الشمس في برج الحوت

إحداثيات زمن العزلة

سباعيـــة روائيـــة

الكتـــاب الأول



دار الوطن

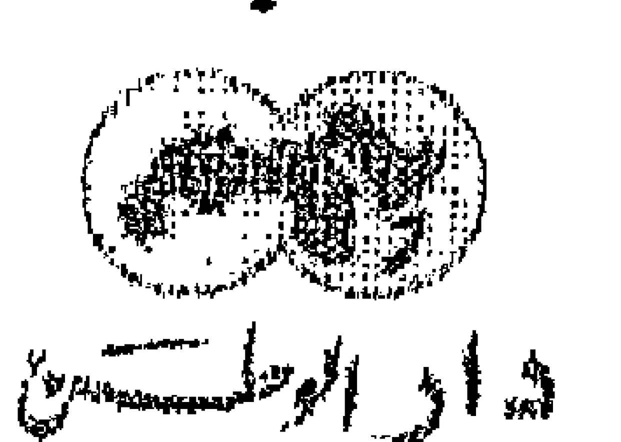
اسماعيل فهد اسماعيل

الحياة وجه آخر

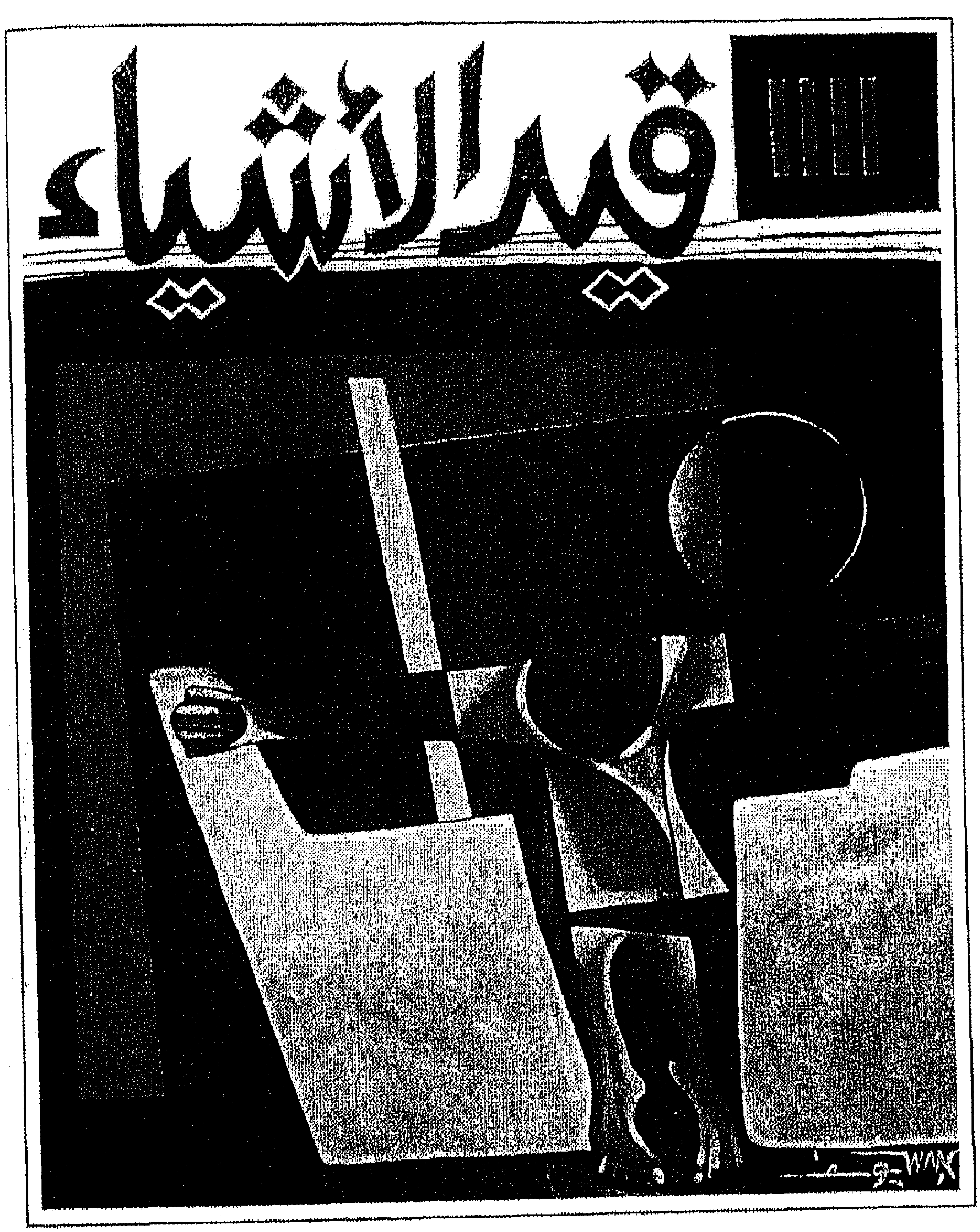
الكتاب الثاني

إحداثيات زمن العزلة

سباعية روائية



اسماعيل فهد اسماعيل



إحداثيات زمن العزلة

سباعيــة روائيــة

الكتــاب الثالث

دار الوطن

اسماعيل فهد اسماعيل



إحداثيات زمن العزلة

سباعية روائية

الكتاب الرابع

دار الوطن

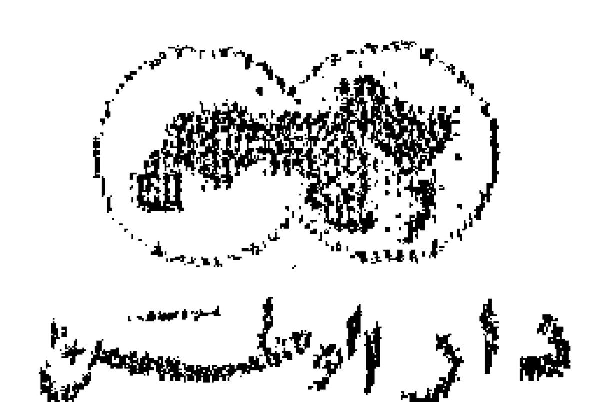
اسماعيل فهد اسماعيل

ذاكرة الحضور

إحداثيات زمن العزلة

سباعيــة روائيــة

الكتـــاب الخامس

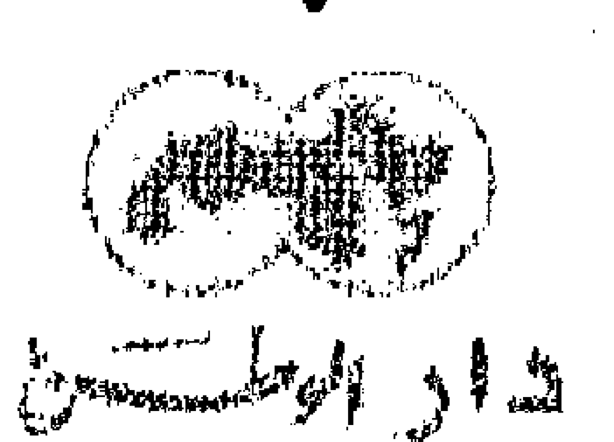


اسماعيل فهد اسماعيل

إحداثيات زمن العزلة

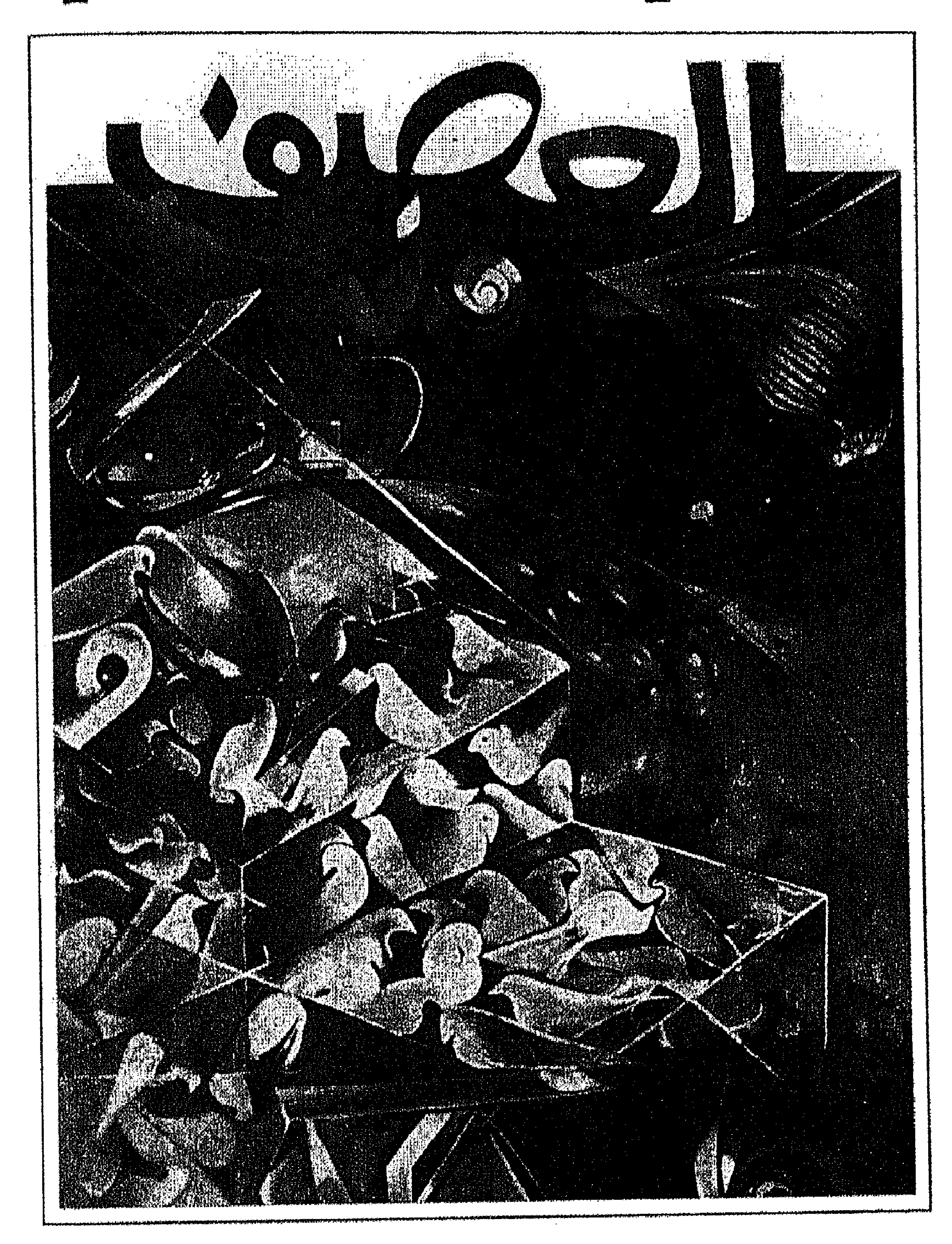
سباعية روائية

الكتاب السادس



دار الوطن

اسماعيل فهد اسماعيل



إحداثيات زمن العزلة

سباعية روائية

الكتاب السابع

دار الوطن

القسم الرابع:

نماذج كتابية

من مجموعته القصصية: البقعة الداكنة. «المهمة الثقيلة»

«أأنا في حلم؟!»

حرك جفنيه بقوة محاولا فتحهما ، لكن نعاسه كان شديدا لدرجة . . .
تنهد بصوت مسموع . ثم أراح حواسه . وأسلمها للنوم . مرت ثوان قليلة .
«ما الذي يلكز خاصرتي؟ !»
تساءل بدهشة حانقة ، وحاول أن يتذكر .
«أنا في الفراش . . . كانت الساعة تقارب الواحدة بعد منتصف الليل عندما نمت . . . هناك شيء غير طبيعي في البيت قبل أن أنام . . . . أنا أجزم أنا أجزم بذلك . . .»
شيء ما يعود ليلكزه في خاصرته .
«إلى الجحيم بهذا الذي يلكزني ! . . . يجب أن أتذكر . . . عندما أويت لسريري . . . عندما . . . عندما . . . تذكرت . . . زوجتي كانت تتألم . . .»
وهو مغمض عينيه طافت على فمه ابتسامة .
«آلام المخاض !»
ونفذ إلى أذنيه صوت راعش :
- استيقظ ! . . . استيقظ ! !
واستطرد الصوت بغضب منتحب :
- أنا أكاد أموت وهذا الحمار يغط في نومه ! !
تغلغلت كلمة «حمار» داخل أذنيه .
«من هو الحمار؟ !»
وتملكه غضب جارف أطار النعاس من عينيه .
«أأنا حمار؟ !»

استوى جالسا بحركة سريعة . وحدق أمامه .
الغرفة تسبح في ظلال دامس ، لولا القليل من الضوء الآتي عبر نافذة قريبة من الباب .
«إذن . . . فأنا الحمار؟ !»
دقق النظر . شبح لوجه زوجته .
ـ بطني ! . . . ظهري ! . . . أموت ! !
خطان لامعان ـ لدمعتين ـ ينحدران من عينيها على طول خديها .
«هي تبكي ! !»
تبدد غضبه .
«لها الحق !»
وامتدت يده تتحسس الجدار . ثم امتلأت الغرفة بالنور .
«كيف؟ !»
وأمسك أنفاسه وهو يرى عيني زوجته المتورمتين ، واللون الأزرق الذي يحيط مقلتيها .
«منذ متى؟ !»
ـ أنا أموت ! . . . ارحمني !
ـ «أنا أرحمها؟ !»
وبدأت تتلوى كحيوان ذبيح !
ـ أتوسل إليك ! !
الحيرة والجزع .
«ماذا أفعل؟ !»
ولأول مرة عجز عن أن يتصرف . وبعد صمت طال اهتدى إلى :
ـ مم تتألمين؟ !
صوته المبحوح يتجسد كإحساس بالذنب .
ـ بطني ! ! . . ظهري ! ! . . خاصرني ! ! . .
همهم بلهجة محملة بالرجاء :

ـ ألا تصبرين حتى الفجر؟ !
وصوتها يقين جازم :
ـ كلا .
نظر إلى ساعته .
ـ الثانية والنصف . . . لم يبق الكثير حتى الفجر !
ـ كلا .
تاه في الفراغ .
«ما العمل؟ !»
تذكر ما قبل ساعات .
«ـ بطني ! ! . . ظهري ! ! . . أموت ! !»
فأسرع إلى القابلة
«ـ زوجتي تلد !»
«ـ الآن .»
«ـ الآن .»
كانت الساعة تقارب العاشرة .
«ـ «أين بيتك؟»
«ـ غير بعيد .»
«ـ هيا بنا .»
وما أن ألقت القابلة نظرتها الأولى على زوجته حتى تجسد الحنق والضيق على وجهها .
«ـ الطفل الأول ـ أليس كذلك؟ !»
«ـ كذلك .»
استدارت بغية الانصراف ، استوقفها متوسلا :
«ـ أين؟ . . .»
لم تبتسم
«ـ إلى بيتي .»

«ـ لكنها تتألم ! !»

«ـ لا ولادة من دون ألم .»

وهو مايزال يسد عليها الطريق أضافت بغضب :

«ـ لن تلد قبل ضحى غد . . . إن لم يكن مساء غد .»

«ـ وتظل تتألم؟ !»

لم ترد ، وأزاحته عن طريقها .

هو يتذكر كل هذا ، ويتذكر بأن آلام زوجته أخذت تخف بعد ذهاب القابلة .

«ـ سأنام !»

نظر في عينيها .

«لابد من الصبر حتى الصباح على الأقل ! . . . القابلة قالت . . .»

لكن يدي زوجته امتدتا إليه .

«لا تجلس صامتا ! !»

امسكت بتلابيبه . هزته بقوة . وهي تصرخ في وجهه

ـ أسرع ! ! . . أسرع !

تاه في فراغ أشد .

«أسرع ! ! . . إلى أين؟ !»

وتتالت صرخاتها :

ـ جئني بالقابلة ! ! هرب بعينيه عن عينيها .

«هي تعرف ما قالته القابلة ، والقابلة ستسخر مني . . . تطردني لو ذهبت اليها الآن»

«ـ لن تلد قبل مساء غد .»

« وهذه المسكينة تتألم !»

عاد إلى عينيها .

«هي تتألم وأنا أقوم بدور المتفرج ! !»

أمعن النظر في وجهها .

«محتقن ! . . . متورم !»

وفي داخله بحث عن حزن يشاركها به . لكن البتة . . .

«أأنا لا أحبها؟ !»

وإحساسه العاجز عن القيام بعمل إيجابي .

«لو كنت أحبها لبكيت إشفاقا !»

وجاء صوتها حادا مشروخا ينفذ إلى أعماقه :

ـ أتوسل إليك ! . . . ارحمني ! . . . جئني بأمي ! ! انتفض ووجه أم زوجته يتداعى في مخيلته .

«أمها ! . . ماذا تفعل لها تلك الحية الرقطاء؟ ! . . . ما جاءت مرة لزيارتنا إلا وأشعلت النار .»

ـ ألا تسمعني؟ !

ـ . . .

ـ اذهب لبيتنا . . . هو قريب !

ـ . . .

ـ . . . أسرع !

ـ . . . .

استبد بها جنون مفاجئ .

« ـ أنت أخرس؟ !»

هجمت عليه .

ـ جئني بأمي ! !

أعملت أصابعها في ياقته . . . هزته بعنف .

ـ ما بك؟ ! . . . مابك؟ !

ـ . . .

لم يرد ، وأحس بأظافرها في وجهه .

ـ قم ! ! . اذهب ! ! . أسرع ! !

أمسك يديها ، الحرقة في خده ، وعلى جبهته .

« ـ أنت مجنونة؟ !»

ظل متمسكا بمعصميها . وهو يكاد يصرخ في وجهها .
ـ القابلة قالت . . .
لكنها أفلتت يديها من قبضتيه .
ـ أنت تكرهني !! . . . تتمنى موتي !! وهجمت عليه ثانية .
أحس بالنار تنبجس من عينيه .
« ـ بنت الـ . . .»
وبحركة دفاعية لا واعية ارتفعت يده بسرعة لتسقط على خدها بصفعة مدوية .
« ـ أنت مجنونة !»
ساد الصمت . رطوبة دموعها في كفه .
ـ أنا . . . ما . . .
وهي تتهاوى منتحبة .
«أنا وحش ! . . مجرم ! . . . حقير ! . . . سافل ! . . .»
مد يده إلى كتفها ، فانتفضت مبتعدة .
ـ دعني ! . . دعني ! . . أنت تكرهني !
بحث عن لسانه .
«هل أعتذر لها؟ ! . . لا . . . الأفضل أن أذهب» .
همهم أمام أذنها :
ـ كيف أدعك وحدك؟ !
ـ . . . .
أنا ذاهب .
أمك أم القابلة؟
شعر بنوع من التعويض .
« لا تستحق الاعتذار !»
وانفلت خارجا .
في الطريق بدأ يرتب أفكاره بعدما أنعشت الرياح الباردة حواسه .

«أمها أفضل . . . سأذهب إلى أمها . . أحسن فرصة للانتقام من الأم» .
طافت على فمه ابتسامة .
«سأطرق الباب . الباب لن يفتح بسرعة ، فأعاود الطرق بأشد ، وأشد ، سأفزعهم . . .»
اتسعت ابتسامته .
« ـ من بالباب؟ !»
«فأجيب بصوت فزع :
« ـ أين عمتي؟ !»
ماذا تريد منها؟ !»
« ـ قولوا لها ابنتها تموت . . . لتسرع والا . . .» سيعم الهرج في منزلهم حتى إذا ما طالعني وجه أمها الشيطاني .
«ماذا حدث لابنتي؟ !»
«يالها من فرصة عظيمة للانتقام !»
وجد لذة لهذا الترتيب الذي وضعه في ذهنه .
«الدرس الذي لن أنساه !»
ثم أحكم ثيابه على جسده اتقاء البرد . وحث خطوه .
امتلأ جو الزقاف بضجيج طرقات متتابعة على الأبواب . خيم الصمت برهة ، وأعيد الطرق بأشد ، وأشد ، فتحت نافذة على الطريق .
ـ من؟ !
«أبوها !»
ـ من بالباب؟ !
فتدارك مجيبا :
ـ أنا . . .
ـ من أنت؟ !
ـ . . .
كره أن ينطق اسمه . وازدادت كراهيته إزاء اللهجة التي يستجوب بها .

«أين الـ . . .»
وسارع يخبر :
ـ ابنتك على وشك الوضع !
صمت قصير .
ـ ماذا أستطيع أن أفعل؟ !
ـ . . .
غضب الأب لم يخف . . . واستطرد :
ـ أنا لست قابلة !
«حقير ! لا يكلف نفسه عناء فتح الباب !»
ـ ابنتك تطلب أمها !
ـ أمها ذهبت إلى الجحيم !
ـ . . .
أغلقت النافذة بعنف ، ثم فتحت ثانية ، صوت الأب أخف وطأة هذه المرة .
ـ اذهب إلى القابلة . . . أما زوجتي . . . عاد الغضب إلى الصوت :
ـ تزور ابنتها الكبرى .
لم يرد بشيء ، انصرف قبل انغلاق النافذة .

***

«هل أعود إلى البيت؟»
تباطأ في سيره .
«مادام الأب لا يهتم بابنته . . . علام إذن . . .»
كاد يتوقف .
«لكنها تتألم !»
تصاعدت المرارة إلى فمه .
«وحدها . . . تتألم»
سارع خطوه .

«لو أن أمها موجودة لهان الأمر !»
خطواته تتسارع أكثر .

***

بعد دقائق بدد سكون الزقاق الذي تسكنه القابلة ضجيج طرقات مضطربة .
«لن أعود وحدي !»
لم تمر غير ثوان حتى فتح الباب .
- ماذا تريد؟
سألته القابلة . راحة صغيرة .
«لم تسألني عن اسمي» .
وأجابها :
- زوجتي على وشك . . .
لكنها قاطعته :
- أهذا أنت؟ !
- . . . . . .
- ألم أقل لك . . . «زوجتك لن تلد قبل . . .»
ويدها بصدد إغلاق الباب ، فصرخ :
- لا !
وأسرع يضع قدمه بين العتبة والباب .
- ما هذا؟ !
ما داخله غضب أمام صرختها الآمرة باحتجاجها ، وأجابها بلهجة متوسلة :
- أرجوك !! . . . هي تكاد تموت !!
لم يدهش أمام ضعفه المفاجئ ، وصوته الرقيق بتوسله ، بل بالعكس ، أحسّ بأنه - لأول مرة - يوفي زوجته حقها .
رق صوت القابلة :
كل النساء يتألمن . يصرخن . يبكين .
- . . . .

ـ هي ولادتها الأولى .

ـ . . . . .

ثم بأمر لا يخلو من لطف :

ـ ارفع قدمك من فضلك !

ـ إذن . . . لن تصحبيني ! !

ـ لا .

تدفقت موجات ألم يائس في صدره ، وعاوده الإحساس باللامبالاة .

قال :

ـ افسحي لي الطريق !

دهشة مرتاعة تتجسد على وجهها .

ـ ماذا؟ !

فأجاب ببرود مفتعل :

ـ دعيني أبيت هنا !

ـ ماذا تقول؟ !

ـ لن أذهب إليها .

ثم بتصميم يصر :

ـ لن أذهب إليها !

أطرقت القابلة برأسها .

ـ أظنها تتألم بشدة؟ !

ـ تكاد تموت ! . . . وأمها غير موجودة !

ـ . . . . .

الفرحة تتجدد في صدره وهو يتساءل :

ـ ستأتين معي . . . أليس كذلك؟ !

ـ . . . . .

كانت قد دخلت كي تعود بحقيبتها ،

***

قالت له القابلة :

ـ أتصدق بأني كنت واهمة عندما قلت لك . . . «لن تلد الآن»؟ !

ـ . . . . . .

فأضافت :

ـ الطفل على وشك . . . بل إن رأسه . . . أقصد . . .

ـ . . . . .

تطلعت إليه عاتبة .

ـ ضع ماء على النار !

كان ينظر إليها مبهورا ، فاغر الفم .

فأفلت لسانه :

ـ لماذا؟ !

ضحكت .

ـ تمالك أعصابك !

وامتدت يدها تربت كتفه .

ـ لن يحدث شيء . . . أسرع وضع الماء . . .

* * *

صدم إناء ، وقلب آخر ، وكاد يحرق اصابعه . «ما الذي حدث لي؟ !»

وصرخات زوجته تخزه بقوة كاسحة . ريثما وصله صوت القابلة :

ـ أين الماء؟ !

اختطف الإناء وركض به ، لكن قدماه تسمرتا عند باب الغرفة .

«الدم !» .

لم يستطع رفع عينيه عن الأشياء الكثيرة التي على الأرض .

كيف استوعبت كل هذا في بطنها؟ !»

ـ أين الماء؟ !

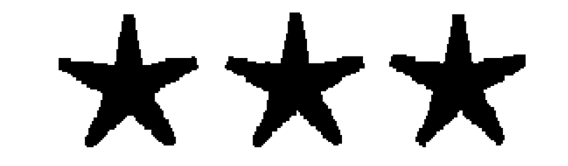
ولفت نظره جسد صغير أحمر ، مشبع بالحمرة والدبق .

«أصلع ! !» .
مغمض العينين ، تحمله القابلة بيد ، وبالأخرى . . .
ـ لماذا تضربينه؟ !
أحس بها تعتدي عليه . لم تلتفت إليه .
ـ صه !
وفجأة تلوى الجسد الأحمر . حرك أطرافه ، قبل أن يطلق من فمه صرخة قوية :
ـ «واق» .
«هذا طفلي ! !»
واهتز جسده برعشة قوية . ولم يتمالك نفسه ، فأفلت ضحكة مترددة .
ـ أين الماء؟ !
وهو ينظر إلى زوجته مستفسرا . سمع القابلة تأمره :
ـ ضع الماء هنا ، واخرج من الغرفة !

* * *

عندما ودعته عند الباب قائلة :
ـ الطفل ضعيف يحتاج لـ . . . .
قاطعها :
ـ وزوجتي؟ !
ابتسمت . قالت بثقة :
ـ على أحسن حال . سأزورها في الصباح .
تقلصت عضلات وجهه .
ـ أليس من الأفضل أن تبقين إلى جانبنا؟ !
ازداد اتساع ابتسامتها . مدت يدها إلى خده ربتته بحنان .
ـ كن قويا !
ثم احتواها الظلام ، رغب يقول :

ـ «دعيني أصحبك حتى البيت !»
رطوبة كفها الناعمة على خده .
«أنا أحب زوجتي» .
واتسع قلبه .
«والقابلة .»
قلبه باتساع أكبر .
«أحب جميع الناس .»
أغلق الباب بهدوء ، صراخ الطفل ؛
ـ «وواق» . . . . «ووواق»
فحدث نفسه : «وأنا أحب أم زوجتي .»



من «القصة العربية في الكويت»
قراءة نقدية
عن قصة «الصوت الخافت»

لسليمان الشطي

إشارة:

إن كان انبعاث القصة للمرة الأولى في الكويت قد تم على يد «فهد الدويري» حيث بدأت القصة ـ عبر كتاباته ـ تكتسب بعدا اجتماعيا وفنيا مقبولا ، فلا بد من الإشارة هنا إلى أن ظهور فن القصة ثانية تم ـ مع حصيلة أكثر نضجا ، سواء في الشكل ، أو المضمون ـ على يد سليمان الشطي .

بدأ سليمان الشطي خطواته الأولى قصصيا منذ أوائل الستينيات ، إضافة إلى الجهد الذي بذله من أجل التوجه إلى الدراسات النقدية ، حيث قدم عددا من الدراسات الأدبية والمسرحية يربو على الثلاثين(١) .

نشر أولى قصصه عام ١٩٦٢ ، في مجلة «صوت الخليج» وكانت بعنوان : «الدفة» .

وأصدر مجموعته القصصية «الوحيدة» عام ١٩٧٠ في الكويت ، وكانت بعنوان «الصوت الخافت»(٢) وتضم ٨ قصص .

من خلال متابعتنا الزمنية لسليمان الشطي نستطيع أن نلمس مدى التطور الفني الذي صاحب قصصه من خلال اغتنائها : «ثقافيا ـ لغويا ـ تعبيريا» ريثما بلغ مداه الفني في قصة «حكاية للآخرين» ونشرت عام ٦٩ في مجلة «البيان» التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت .

بعدها كتب قصتين : «الهاجس والحطام» و «عبور النهر إلى ضفة واحدة» لكن القصتين بقيتا تراوحان ـ من حيث الأسلوب ـ ضمن مدار قصة «حكاية للآخرين» .

***

الصوت الخافت . . لماذا؟
ثاني قصص المجموعة ، وقد وقع اختيار البحث عليها لجملة أسباب .

ـ ١ ـ

وحدها ـ دون غيرها من قصص المجموعة ـ تعطي صورة واضحة للعلاقات الاجتماعية السائدة وسط «مجتمع الكويت فيما بعد ظهور النفط» وتحول الناس عن العمل في البحر إلى العمل في شركات البترول والتجار .

ـ ٢ ـ

التبني الذي ضمنه الكاتب لهذه القصة من خلال اختياره لعنوانها اسما للكتاب ، مما يدل على إصراره بأنها تمثله أكثر من زميلاتها ، علما بأنها تمثل حدا وسطا لقدراته الفنية ، لو قارناها بقصة «حكاية للآخرين» لكن الذي صرفنا عن تناول الأخيرة أنها تستعرض علاقات اجتماعية لـ «كويت ما قبل عائدات البترول» وقد جرى بحث هذه العلاقات من جانبنا لدى استعراضنا قصة «الزكاة» لفهد الدويري .

ـ ٣ ـ

حداثة التجربة الحياتية المصاغة ضمن القصة ، فهي . . (تبدأ أكثر من مرة ، في أكثر من مكان . . مكونة من عدة مواقف . . .)(٣) .

ـ ٤ ـ

التجريب الأسلوبي الذي كتبت به القصة ، خاصة وأن (أهم ما يميز كتابات جيل الشباب كثرة التجريب في الشكل ، واختبار الأساليب المختلفة)(٤) .

و«الصوت الخافت» بالذات تجسد ـ دون غيرها من قصص سليمان الشطي ـ تجريبيته الطامحة نحو التجديد ، ، وربما يكون هذا الدافع هو سبب تبنيه لها .

- ٥ -

يضاف إلى ما مر ذكره ما حققته القصة من كشف لجوانب متخلفة في العلاقات السائدة وسط المجتمع الكويتي .

* * *

«الصوت الخافت»(٥) ملخصة

(لم تكن أصوات آلات المصنع بقادرة على منع تلك الصرخة من أن تأخذ حقها بالامتداد . . واختلط بعد ذلك كل شيء . . فأمر قد حدث) .

بعد هذا التقديم المختصر الذي يبدو وكأنه أضيف إلى القصة - في مطلعها - بعد الانتهاء من كتابتها كمحاولة من جانب الكاتب لحل بعض الرموز التي قد تتداعى في ذهن القارئ لدى متابعته القراءة من جهة ، ويقصد استكمال الجو النفسي . . القصصي من جهة أخرى . بعد هذا التقديم يدخل الكاتب دخوله الطبيعي : (امتدت نظرته تمسح الأجساد المسجية . . لقد كان يصطدم بأفواهها . . إنها أفواه لا تكاد تذكرها بالجوع حتى تتحول إلى ألسنة تطلب الأكل) .

البطل - هنا - من دون اسم ، لكننا نستدل عليه من خلال ما يرويه الكاتب على لسانه ، وعن طريق تداعياته ومنولوجه الداخلي ، إلى جانب مشاهداته .

رجل ما ، بزوجة وأطفال ، كان يعمل في أحد المصانع ، عامل لا يملك سوى قيمة قوة عمله ، آلة ما من آلات المصنع هرست ذراعيه الاثنتين ، وبسبب من فقدانه لذراعيه فقد عمله .

ولأن قوانين العمل لا تحفظ حقوق العامل كما هي الحال بالنسبة لحقوق صاحب العمل ، نرى الرجل وقد فرض عليه أن يواجه مصيره وحده .

«العجز . البطالة . مسؤولية إعالة زوجة وأطفال . الإحساسات الحادة المتناقضة التي يعاني منها . موقف الآخرين منه . تعاملهم معه» . . . حتى أقرب الناس إليه . زوجته :

(إنها غيرها عن الأمس ، لم تكن كذلك من قبل . . . منذ ذلك اليوم «حادث

المصنع» تغيرت نبرات صوتها)(٦) .

تلك هي الخلفية العامة للقصة ، وبسبب من كونها قد كتبت بأسلوب ينحو منحى التعقيد والإبهام مما يجعلها مستعصية إلى حد ما على الفهم رأينا أن نعرضها ضمن مشاهد قصيرة ، مسلسلة ، جاهدين قدر الإمكان كي لا نخل بها ، على أن تجري مناقشتها بعد ذلك .

***

مشهد (١)

الرجل يستعد للخروج بحثا عن عمل « . . . اليأس . . . التردد . . . الاستعداد» ثم مونولوج داخلي . . تداعي . . ويبقى السؤال المحير : أنى لرجل من غير ذراعين أن يعثر على عمل؟ !

زوجته تمد له يد المساعدة المعتادة . تستكمل له أناقته . تضع «البشت» على كتفيه .

بإمكانه أن يبيع البشت إذا اقتضى الأمر . هي شيء ثمين لا بد أن يأتيه ببعض المال .

رأسها يتحرك تحت عينيه ، ويداها تهذبان مظهر «البشت» في الوقت الذي وصله فيه صوتها :

(ـ لا تنس أن تمر على الحجي . . فقد وعدك بعمل . .) .

مشهد (٢)

«عادلة» طالبة . نستطيع أن نقول عنها : «في المرحلة الثانوية» بين يديها رواية : «طريق العدم» أمها تقترب منها ثائرة . تخطف الكتاب . ترميه .

ـ أنت ملعونة ! . . كلبة ! . . مستهترة ! . . أنا أقوم بكافة أعمال المنزل ! . . حتى ملابسك الداخلية أنا أغسلها ! . . أنت مثل أبيك ! . . كلكم تعيشون على أعصابي ! !

«عادلة» تتلقى ثورة أمها بصبر . تتمنى لو أنا أباها جاء فأنقذها . تخرج إلى شرفة المنزل صامتة(٧) .

مشهد (٣)

«أسماء» فتاة . .أخرى . . شابة . جميلة بشكل ملفت للنظر . منذ الكلمات الأولى نكتشف أنها لعوب .

رجل ما ، يجلس إلى جانبها . «أسماء» تحاول أن تغريه من خلال كشفها لأجزاء مثيرة من فخذيها .

الرجل الذي بدأ يتعذب «رغبة» يمد يده . «أسماء» تنهض على الفور مغادرة .

مشهد (٤)

رجل القصة في الطريق . يتلهى يعد خطواته . يسمع حوارا يدور بين مالك عمارة «مؤجر» وبين امرأة عجوز «مستأجرة» ـ ثلاثة أشهر لم تدفعي ! ! . . مليون مرة حضرت حتى آخذ حقي ! !

كان يقف إلى جانب سيارته الفارهة .

ـ إني الآن في ضائقة ! !

فيغضب أكثر .

ـ متى . . . مساكن الناس تحتلونها . . وأما الدفع فمؤجل . . . إذا لم تدفعي فسألقي بك في الشارع .

ثم يركب سيارته ، لينطلق بسرعة .

مشهد (٥)

السيارة التي انطلقت بسرعة تدهس كلبا ما . الفرامل ، وجسد الكلب تحت العجلة . الناس «دم ! ! . . دم ! !» عينا الكلب تلتقيان بعيني رجل القصة . أحس بهما في جوفه .

مشهد (٦)

رجل القصة وحده يقف ساهما إلى جانب الجثة . الناس كانوا قد انصرفوا من زمن . وفجأة اقتربت كلبة . أثداؤها ممتلئة . تشممت الجثة . عضتها من ذنبها . سحبتها بعيدا ، وبقي خيط دم يمتد على الرصيف .

مشهد (٧)

«عادلة» ما زالت واقفة في الشرفة . الزحام ، وأبوها لم يعد بعد . هو يكره العودة ، ويعود كل يوم في الوقت نفسه .

مشهد (٨)

رجل القصة لا يزال يتابع مشيه . يعد خطواته . في ذهنه تتداعى ملامح ابنته «منيرة» كانت تعرج . نثار زجاج أصاب قدميها الحافيتين .

ومن خلال المونولوج الداخلي نفهم بأن مساعي الرجل لدى الحجي في البحث عن عمل قد باءت بالفشل . إذن «وهذا استنتاج» هو في طريق عودته إلى البيت .

مشهد (٩)

«أسماء : الفتاة اللعوب» تفكر - وهي ماشية في الشارع - بأن تجعل الرجل الذي أغرته وغادرته يدفع أكثر . وهي بحاجة ماسة لملابس تكشف عن مساحة أكبر من فخذيها . والرجل - كما يبدو - على استعداد لأن يدفع ، خاصة وأنه سبق ودفع أربعين دينارا .

أثناء متابعتها لمشيها ترى شابا يقف على جانب الطريق . عيناها تلتقيان بعينيه «وسيم !» فتبتسم .

مشهد (١٠)

رجل يتذكر فشله في محاولته لبيع «البشت» بسعر معقول - الحجي - وهو كما نكتشف من السياق بائع «بشوت» في السوق - يرفض أن يشتريها بأكثر من سبعة دنانير . (عندما يتحول البائع إلى مشتر فلا صدق هناك)(٨) .

مشهد (١١)

«عادلة» في الشرفة . أبوها لم يعد بعد . عيناها تلتقطان وجه «أسماء» في الزحام .

نكتشف بأن الأخيرة كانت زميلة «عادلة» من أيام الدراسة . «عادلة»

تحدث نفسها :

«ـ ويل للرجال من أسماء ! . . بل ويل للنساء ! . . إنها تعطي كثيرا ، ليس لكل الناس ، لكنها تأخذ الكثير من كل الناس» .

وتتذكر ما قالته لها «أسماء» ذات يوم :

«ـ عادلة ! . . لقد لمست ست سميرة ثديي ! . . لمسته بقوة !» .

مشهد (١٢)

«أسماء» تكتشف بأن الشاب الذي كان يقف على جانب الطريق بدأ يتتبع خطواتها . «جميل !» وتتذكر رأي أخيها حمدي :

«ـ كل الرجال أغبياء أمام النساء» .

مشهد (١٣)

«عادلة» في الشرفة . أبوها لم يعد بعد .

مشهد (١٤)

رجل القصة وسط الزحام ، و«البشت» يكاد ينزلق من على كتفه .

مشهد (١٥)

«أسماء» تشعر بيد جريئة ـ اغتناما للزحام ـ تمتد إلى عجيزتها . تنحشر هناك . . . دبقة . . مزعجة . . كريهة . اليد تصر ، فتثور «أسماء» ، تلتفت .

نكتشف بأن رجل القصة هو الذي كان يسير خلفها مباشرة . يدها ترتفع . صفعة مدوية . . «تفو !!» . الناس يتزاحمون حولهما . «ماذا حدث؟ !» . . «مد يده !» . . «مجرم !! . . منحرف !! . . خذ !! . . خذ !!» الصفعات والركلات تنهال عليه .

مشهد (١٦)

«عادلة» ترى مشهد الاعتداء من الشرفة . نكتشف بأنها تعرف البطل . وتعرف بأنه عاجز عن أن يمد يده . تصرخ : «مظلوم !!» صرختها تضيع . لو أن

أباها جاء لأنقذ الموقف . . «مظلوم ! . . هو لا يستطيع أن يلمسها ! . . يداه ! . .» .

مشهد (١٧)

«أسماء» تختفي . الصفع والركل يشتدان . رجل القصة يتهاوى أمام وقع الضرب . يسقط على الأرض الموحلة . «البشت» يسقط من على كتفيه . جسده من غير ذراعين . ابنته كانت تعرج . كان تستند إلى الجدار .

مشهد (١٨)

«عادلة» تندفع من الشرفة إلى داخل البيت . أبوها لن يدرك الموعد ، ودموعها تحرق أجفانها .

مشهد (١٩)

أحدهم يضع «البشت» على كتفي رجل القصة «لقد امتلأ وحلا . . ولن يشتريه أحد بسبعة دنانير !» . .(٩)

* * *

وجهات نظر في بناء القصة :

مما هو شائع في نقد القصة : «لا بد أن تتوافر لها وحدتها العضوية» . . ومما هو معروف : «للقصة حدث رئيسي يتنامى باستطرادها ، ويبلغ ذروته عند نهايتها ، إلى جانب هذا الحدث تتواجد أحداث أخرى فرعية مكملة تهدف إلى إغناء الحدث الرئيسي ، وتصب فيه» وكذا . . «للقصة علاقات صميمية أشبه بدعامات البناء ، وأخرى مساعدة تزيد من إلقاء الضوء على الأولى . . إلى جانب وحدتها الزمانية والمكانية» .

وأخيرا . . «القصة كائن حي ينمو بنموها ، ويبلغ عنفوان شبابه عند نهايتها ، من أجل أن يبقي على الأثر النفسي الفاعل في نفس القارئ» .

* * *

الصوت الخافت التقاطة ذكية لقطاع معين من واقع حاد تسوده علاقات اقتصادية رأسمالية استغلالية ، تعاني منها جماهير غفيرة من مجتمعنا ، وعلى الأخص الطبقة العاملة .

ولأن القلة المستغلة تضع في نظر اعتبارها أرباحها ، ومحاولة مضاعفة هذه الأرباح ، قبل النظر إلى تحسين ظروف العامل معاشيا وصحيا وضمانه اجتماعيا ، ولأنها تهتم بمصلحة صاحب المصنع ، وتضرب بمصلحة العامل عرض الحائط ، نراها سرعان ما تلفظ العامل ، كما تلفظ النواة ، عندما يناله الكبر أو العجز ، حتى وإن كان هذا العجز ناتجا عن إصابة أثناء العمل . . «أثناء إنتاج الربح (فائض القيمة) لصاحب المصنع ، ومن أجله» . تلفظه بعد أن كانت قد استغلته استغلالا لا حد له ، عن طريق شراء قوة عمله المنتجة .

***

من أجل أن تكون تلك الالتقاطة «الصوت الخافت» مادة لقصة لا بد من عرضها عبر حالة معينة ، فكان أن عرفنا الكاتب بالعامل . . المصنع . . الآلة . . الإصابة . . فقدان الذراعين . إذن : حالة العامل «مبتور الذراعين» هي المادة الخام التي اعتمدها الكاتب لقصته .

بيد أن هذه الحالة لا يمكن أن تتحول إلى كائن حي «قصة» إلا متى ما وضعت ـ فنيا ـ في المكان والزمان المناسبين ، وتوافرت لها الشخوص والأحداث الملائمة .

***

من خلال قراءتنا لنماذج شتى من القصص نستطيع أن نتتبع نوعين متلازمين من العلاقات التي تتحكم في بناء القصة .

علاقات رئيسية :

تتمثل في الزمن الذي تعاصره الشخصية المحورية للقصة . والمكان الذي تتحرك فيه ملازمة للحدث المحوري ، ثم الشخوص والأشياء التي ترتبط بها ، سواء عبر تنامي القصة ذاتها ، أو من خلال الكاتب . وأخيرا هناك التسلسل المنطقي للحدث المحوري المتنامي دراسيا .

وباستطاعة الكاتب أن يجعل من الشخصية المحورية فردا واحدا، أو حشدا، بحسب ما تقتضيه الضرورة.

علاقات مكملة:

تتمثل في الزمن الذي يعاصرنا من خلال حوارات الشخصية المحورية. تذكرها. تداعيها.. مونولوجها الداخلي. ما يلجأ إليه الكاتب من عرض أو سرد لدى دراسته للشخصية أو للحدث الملازم لها، وكذا الحال بالنسبة للمكان.

وفيما يخص الشخوص والأحداث يستطيع الكاتب أن يستمد من الواقع شخوصا وأحداثا جانبية، شرط أن تكون مكملة للبناء الفني، لا تطغى على علاقاته الرئيسية بأي حال من الأحوال، هدفها هو إغناء واستكمال المضمون العام للقصة، مع ربط الشخوص والأحداث بالناس والأشياء، فتكتسب القصة بذلك كينونتها.

***

في قصة «الصوت الخافت» نستطيع أن نتتبع العلاقات الرئيسية من خلال مشهدين، متصلين، ومنفصلين في الوقت نفسه.

الأول:

زمنه: «الآن» ـ مكانه: «البيت» شخوصه: «رجل القصة وزوجته» ـ الحدث: «هو الاستعداد للخروج بحثا عن عمل».

لدى معايشتنا لهذا المشهد نستطيع أن نقول: وفق الكاتب في التمهيد للقصة. ونجح في أن يضعنا ضمن الإطار العام للحالة النفسية والاقتصادية والسلوكية والعائلية لرجل القصة، ولحين استعداده لمغادرة المنزل.

واستطاع أن يضع مرارة الواقع في أفواهنا بعدما دفع رجله لاستعراض وضعه، وأطفاله، والأشياء التي تخصه «البشت» إضافة إلى مراقبته لتصرفات الزوجة، ومقارنة هذه التصرفات بما كانت عليه تصرفاتها قبل حادث المصنع.

وأخيرا هناك الإشارة الهادفة للمصير المحتوم الذي يواجهه العامل خاصة، والإنسان الكادح لدى إصابته.. بشكل عام، وإلى حرمانه من حقوق الضمان

الاجتماعي ، ضمن واقع تسوده علاقات رأسمالية ذات طابع استغلالي بحت ، كما سبقت الإشارة .

الثاني :

زمنه : «الآن» ـ مكانه : «السوق» ـ شخوصه : «رجل القصة ، يضاف إليه الحجي» ـ الحدث : «هو المواجهة من أجل الحصول على العمل» .

في هذا المشهد وفق الكاتب أيضا لأن يصور لنا التوجس لدى رجله ، ويخطط لإبعاد فشله ، خاصة وأن الحجي الذي تربطه بالأول علاقة ما . . قديمة ، لم يكن بمستوى الإحساس بالمسؤولية ، نتيجة انتمائه الطبقي المخالف لانتماء الأول ، ولأنه لا يعيش حالة البطالة والعجز . إضافة إلى أن الآخرين «أصحاب العمل» يرفضون استخدام رجل من غير ذراعين .

ويتنامى الخط الدرامي الموازي والملازم للحدث عندما يتحول الحجي من «صديق مساند ومساعد» إلى «تاجر محترف . . . محنك» .

«ـ . . . . بسبعة دنانير . . .» .

قال وهو يقلب «البشت» .

لدينا هنا فشل مزدوج . فشل في محاولة العثور على عمل ، وآخر في بيع «البشت» .

***

أما عن العلاقات المكملة فنستطيع ملاحظتها ضمن مشهدين متتابعين .

الأول :

زمنه : «الآن» ـ مكانه : «الطريق» ـ شخوصه : «المستأجرة . . . العجوز ، والمؤجر . . . صاحب العمارة» ـ الحدث : «مواجهة بين الاثنين» .

وارتباط هذا الحدث بموضوع القصة يأتي من خلال سماع رجل القصة لما يدور بين «المؤجر والمستأجر» من حوار .

وقد هدف الكاتب من وراء هذه «المداخلة» إلى تأكيد :

أن الاستغلال لا يقع على كاهل العامل فحسب ، بل يشمل مساحة أكبر من المسحوقين .

الثاني :

زمنه : «الآن» ـ مكانه : «الطريق» ـ شخوصه : «جمهرة الناس» ـ مكوناته : «كلب . . . سيارة» ـ الحدث : «واقعة دهس» .

وارتباط هذا الحدث بموضوع القصة يأتي من خلال ما يشاهده رجل القصة نفسه .

ولعل الكاتب أراد من وراء استعراضه لمشهد الدهس أن يشير إلى : أن واقعنا الحاد لا يكتفي من ضحاياه بالإنسان وحده . هذه العلاقات المكملة تدخل ضمن بناء القصة موضوعية ، مصيرية ، فنية ، لو جرى توظيفها بالاقتصاد المطلوب .

بيد أن الكاتب ـ وبسبب من استرساله في وصف هذين المشهدين ـ لم ينجح النجاح التام في أن يضمهما بناء القصة ، ونجح في أن يبرزهما كحادثين أقرب إلى أن يكونا منفردين ، وعذره في ذلك أن رجل قصته سمع ، ثم شاهد .

وتجدر الإشارة إلى وجود علاقات أخرى مكملة كان لها مكانها المناسب جدا في سياق القصة ، مما أدخلها ضمن البناء العضوي العام .

مثال ذلك : السرد الذي بدأ به الكاتب قصته ، موضحا : «العمل . العامل . المصنع . . الآلة . الذراعين . الهرس . الصرخة» . وكذلك تذكر الرجل للجرح الذي أصاب قدم ابنته «منيرة» وتداعي صورتها ، وهي تعرج إلى جانب الجدار .

هذا المشهد كان جارحا وجميلا في الوقت نفسه ، ومرد ذلك يعود لسببين :

امتزاج متاعب الأب بمتاعب ابنته ، وما ترتب عليه من مشاركة صادقة .

توافر كافة الشروط الفنية .

إذ إن الكاتب عرض هذه العلاقة عبر جملتين قصيرتين موحيتين ، دونما إيغال يخل بالتسلسل المنطقي والفني للحدث ، فكشف لنا عن طريق التداعي ـ وبانفعال صادق مقنع ـ ما يعانيه رجل القصة من تمزق نفسي . مما ساعد ـ في النهاية ـ على إثراء المحتوى العام للقصة .

* * *

تتبقى لدينا ـ ضمن القصة ـ علاقات مضافة ، لا يربطها بالهيكل الرئيسي للقصة رابط منطقي مقنع تمام الإقناع ، مثل هذه العلاقات لا نستطيع إلا أن نطلق عليها . . .

علاقات هامشية :

ونعني بها تلك العلاقات التي لا تمت إلى الشخصية المحورية ، ولا إلى الحدث الرئيسي بصلة ، سواء منها صلة مباشرة ، أو غير مباشرة ، سوى مصادفة ما مثلا ، ويكون الأمر بالنسبة لنا - كقراء متلقين - سيان في حالة وجودها أو عدمها ، لأنها - في حقيقتها - لا تقدم شيئا .

ومثل هذه العلاقات تظل - في أغلب الحالات - مقحمة إقحاما يكاد يكون قسريا ، مهما بذل الكاتب تجاهها من جهد قاصدا ضمها ضمن السياق المنطقي للحدث ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على الرغبة غير المبررة المتوافرة لدى الكاتب في أن يفرش أحداثا مضافة على مساحة من الورق أكبر . . أكثر مما تستطيع القصة احتماله ، فنراه يلجأ إلى السرد والشرح ، والانتقال المفاجئ من شخصيته المحورية إلى أخرى هامشية ، فيجعل منها محورية لصفحة أو صفحتين ، ثم إلى ثالثة جديدة يجري استلامها للدور دون مسوّغ مقنع .

نراه يلجأ إلى كل هذا بدلا من لجوئه إلى الإشارة والإيجاز أو التضمين .

ومن خلال ما مر نستطيع - أيضا - تلمس رغبة الكاتب في التجديد ، حتى وإن كان ذلك على حساب البناء المعماري لقصته ، مما تسبب في عدم توافر الوحدة الموضوعية للحدث وضياع الوحدة الفنية للقصة ، وهبوط الأثر النفسي الذي يجب أن يظل عالقا في ذهن القارئ لدى إتمامه قراءة القصة ، وأخيرا عدم قدرة الغالبية العظمى من القراء غير المتمرسين على متابعة الأحداث الآخذة بعضها برقاب البعض الآخر .

مثال ذلك : «علاقة عادلة بأمها» - «علاقة عادلة بأبيها» - «علاقتها بأسماء» - «علاقة أسماء بالرجل الذي دفع أربعين دينارا» - «علاقتها بمدرستها» .

بعد هذا توضع أسماء في الطريق ليتتبعها شاب ما ، ينتهز فرصة الزحام فيمد يده إلى جسدها .

«أسماء» تثور من تلك اليد الجريئة . . الدخيلة ، فتلتفت غاضبة ، حيث يجري ربط أحداث القصة كافة ، بشكل أقرب لأن يكون دراماتيكيا .

رجل القصة صفع من جانب «أسماء» لا لشيء إلا لأنه كان يمشي بإثرها مباشرة ، و«أسماء» زميلة دراسة «لعادلة» ، و«عادلة» تشاهد الحادثة من الشرفة ، ولأنها - كما نكتشف في حينها - تعرف رجل القصة نراها ترثي له . تصرخ نيابة

عنه . تتمنى لو أن أباها جاء فأنقذه .

بمثل هذه المعادلة الصعبة تدخل «أسماء» ضمن الحدث المحوري للقصة ، لتكون على علاقة مسببة ومسبقة بالشخصية المحورية ـ «عبر زمالة عادلة لها» ـ من أجل أن يكتمل الإطار العام للأحداث .

***

عن الإسقاط:

تتبقى لدينا ملاحظتان هامتان ، لا بد من استكمال عرضهما .

الأولى :

الرمز الذي أسقطه الكاتب على اسم القصة ، من أجل أن يمتد بظله إلى محتواها العام .

فجعل من الصوت الخافت خيطا وهميا يربط أحداث وشخوص وعلاقات وكيانات القصة إلى بعضها .

إذ إن صيحة الرجل لدى انهراس ذراعيه بين أسنان الآلة ، وصوت زوجته الصاغرة الصابرة ، واندهاش ابنته المسحوقة ، وكذا صوت المستأجرة العجوز إزاء عجزها عن إرضاء مالك البناية ، والصيحة التي انبعثت من عيني الكلب لدى اندهاسه ، والصرخة المكبوتة لأنثاه بأثدائها الممتلئة حليبا ، والدهشة الصارخة لرجل القصة إزاء الصفعة التي سقطت على وجهه ظلما ، وعجزه بالتالي عن الصراخ دفاعا عن نفسه ، وصرخة الكبت المنبعثة من جسد أسماء ، وكذا الصوت الخافت «لعادلة» إزاء أمها ، وعدم قدرتها على التصدي ، وأخيرا صوتها الخافت وهي في الشرفة . .

«إنه مظلوم ! ! . . أنا أعرف أنه مظلوم ! ! . . ليت أبي يغير موعده ! ! ! .

«ـ إنهم لن يسمعوك . . . صوتك خافت . . خافت . . .»(١٠) .

هذا الصوت الخافت «الخفي أحيانا . . الظاهر والمضمن في أحيان أخرى» والذي ظل منثورا عبر صفحات القصة ، لم يوفق بشكل كاف كي يربط الأجزاء المتعددة للقصة ، فيقدمها كوحدة موضوعية متماسكة .

الثانية :

بصدد المشهد الذي اختاره الكاتب نهاية لقصته ، والمراد به : مشهد «الحشد ـ الضرب» .

بعدما شعرت «أسماء» باليد التي امتدت خلسة إلى جسدها فعبثت به ، نجدها تلتفت لتنفس عن اشمئزازها وغضبها بصفعة تسقطها على وجه رجل القصة .

وبطبيعة الحال كان رجلنا هذا من غير ذراعين كي تتوافر له فرصة المد . لكن العباءة تخفي ما تحتها .

الزحام شديد . الناس يتنبهون إلى الصفعة . رجل منحرف اعتدى على فتاة .

ـ أيها الـ . . . .

وانهالت الصفعات والركلات على رجل القصة من كل صوب ، في الوقت الذي اختفت فيه أسماء .

الرجل لم يدافع عن نفسه بكلمة احتجاج . لعل ذلك يعود إلى عنصري المفاجأة والاندهاش ، لكن الذي يهمنا هو التصرف الجماعي الذي صدر عن الحشد .

الحشد عبارة عن جمهور مختلط ، فيه «الغني والفقير . المرأة والرجل . الطيب والشرير . الصياد والمصطاد . المتطفل والمعتدل» . مما ينفي عنه صفة الإجماع على الإتيان بعمل واحد يحتاج إصرارا وتصميما سابقين ، خاصة وأن مكونات الحشد لا تعرف بعضها البعض معرفة مسبقة ، مما ينفي عنها صفة التنظيم .

الشر عموما ما كان في يوم من الأيام غريزة طبيعية لدى الناس كافة ، لأن الإنسان ـ كما يجمع علماء النفس وعلماء الاجتماع ـ كائن اجتماعي بطبعه ، يميل إلى التآلف مع من حوله ، كما يسعى إلى التعاون مع أبناء جنسه .

الإجماع في العدوانية لدى الحشد لا تتوافر إلا في حالات نادرة «ثورة شعبية تفتقد إلى قيادة حكيمة منظمة ، أو حروب طائفية . . أهلية عمياء . . غزوات تترية . . بربرية» ومثل هذا الإجماع في العدوانية لا يتواجد في نفوس مكونات الحشد بين يوم وليلة ، وإنما يحتاج إلى وقت طويل كاف ، يخرج فيه الإنسان عن طبيعته التي جبل عليها .

لو صدف ووجد بعض من هذه العدوانية لدى قلة من مكونات الحشد لأسباب غيرية ذات علاقة بمفاهيم الشرف الذي يجب أن يصان ، والعادات والتقاليد ، فعلى الكاتب «أي كاتب» ـ في هذه الحالة ـ أن يكون حذرا جدا ، وألا يطلق أحكاما عامة ، لأن الكاتب إلى جانب مسؤوليته عن تصوير الواقع كما هو كائن ، عليه ـ في الوقت نفسه ـ مهمة إضاءة . . أو الإشارة إلى ما يجب أن يكون

عليه هذا الواقع ، إيمانا منه بالإنسان كقوة صانعة للتاريخ .

لكن الإيغال الدرامي ـ على ما يبدو ـ هو الذي دفع الكاتب لأن يصل إلى ما وصل إليه ، إلى جانب رغبته في تعميق الحس المأساوي لدى القارئ «المتلقي» ، وسعيه «العفوي» للكشف عن مساحة أكبر من التناقضات الحادة ، بقصد إدانتها في النهاية .

***

ملاحظات عابرة :

إلى جانب ما ذكرناه تتبقى لدينا إشارات ثلاث أقرب لأن تكون خاطفة ، بعد أن جرت الإشارة إليها في مكان سابق ، وهي :

ضعف ملحوظ في بعض الجمل الحوارية ، جاءت بسبب من سعي الكاتب لتقريب لغة شخوصه من اللغة اليومية ، مما سلب الشخوص بعض قدراتها على التعبير عما تريده ، أو عما يدور في أذهانها بالشكل الأمثل .

الإبهام الذي كاد أن يطبع القصة بطابعه العام ، نتيجة للتراكم الكمي للشخوص والأحداث ، إلى جانب امتزاجها بعضها بالبعض الآخر ، دون وجود علامات طريق كافية تأخذ بيد القارئ لدى متابعته للقراءة .

الاستطراد المضاف ـ سواء في السرد أو الوصف وكذا الحوار ـ لجملة من الأحداث العرضية ، مما تسبب في طغيانها على الحدث الشرياني للقصة .

***

جوانب فنية أخرى:

على الرغم مما مر ذكره نعود إلى ما قلناه قبل صفحات : «إن كان انبعاث القصة للمرة الأولى في الكويت ـ وبشكل مقبول فنيا ـ قد تم على يد فهد الدويري ، فلا بد من الإشارة إلى أن ظهور فن القصة ثانية تم ـ مع حصيلة أكثر نضجا ـ على يد سليمان الشطي» .

ومما يدل على هذه جملة من الجوانب الإيجابية نستطيع تلمسها من خلال كتاباته ، منها :

ـ ١ ـ

ضمن مرحلة «الريادة» كانت القصص «على وجه العموم» تنتهج واقعية

ميكانيكية . . فجة ، تشفع لها ـ إلى حد ما ـ مضامينها الاجتماعية ، لكنها ـ عبر كتابات سليمان الشطي ـ بدأت طريقها الطبيعي في الاتجاه ، أو التبشير بالواقعية النقدية ، والتي ستتحدد فيما يستقبل من كتابات لدى كتاب آخرين ، وبصورة أكثر وضوحا .

ـ ٢ ـ

المعاصرة في الكلمات والتراكيب اللفظية «اللغة عموما» إلى جانب معاصرة موازية ومساوية في أسلوب التناول والعرض ، مما منح القصة بعدا أكثر تأثيرا من الناحية الفنية والاجتماعية ، إن لم يكن أكثر انتشارا وجماهيرية .

ـ ٣ ـ

القدرة المعقولة في تقديم الشخوص على مسرح القصة مما يمنحهم زخم الحركة الحية ، إضافة إلى اكتسابهم مقدرة الإقناع .

ـ ٤ ـ

اللجوء ـ وبشكل فني مقبول ـ إلى استعمال التداعي والمونولوج الداخلي ضمن كيان القصة ، مما ساعد ـ في النهاية ـ على إثراء وتطوير وحسن توصيل المضامين الفنية والاجتماعية للقصة .

ـ ٥ ـ

الاختيار الذكي في عرض حالات معاصرة يعايشها الفرد الكويتي ، وتتكشف ـ بدورها ـ عن علاقات اجتماعية . . اقتصادية . . سلوكية . . متخلفة ، فنجح في أن يمنح القصة القدرة على أداء وظيفتها الاجتماعية الهادفة .

ـ ٦ ـ

العفوية غير المفتعلة ، والصدق الفني ، وما حققاه من نجاح في أن يخلفا طعما من المرارة لدى القارئ ، إضافة إلى مشاركته الوجدانية ، في أكثر من مكان في القصة .

ـ ٧ ـ

وأخيرا فإن (الشطي برغم نزوعه الطبيعي إلى التجريب في الشكل ، واختبار الأساليب المختلفة حاول أن يعثر على أسلوبه الخاص ، وهو أسلوب يمتزج فيه الرمز بالواقع ، وكلاهما في إطار التحليل ، وهذا التحليل لا يمضي في خطوط تقليدية . . وإنما في حدود الزمن الخاص الذي يحكمه تيار الوعي أو قانون التداعي . . .)(١١) .

هوامش

(١) من أجل مزيد من الإيضاح راجع كتاب : الصحافة الكويتية في ربع قرن ـ الدكتور محمد حسن عبد الله ـ منشورات : جامعة الكويت .

(٢) كتاب من ١٢٨ صفحة ، صدر عام ١٩٧٠ ـ الناشر : مكتبة الأمل ـ الكويت .

(٣) الدكتور محمد حسن عبد الله ـ الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ـ صفحة ٤٧٢

(٤) المصدر السابق ـ صفحة ٤٧١ .

(٥) تقع ضمن الصفحات من ٤٣ وحتى ٥٤ من كتاب «الصوت الخافت» .

(٦) سليمان الشطي ـ الصوت الخافت ـ صفحة ٤٤ .

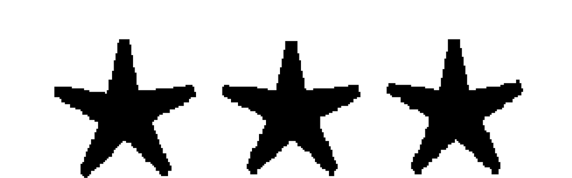
(٧) «عادلة» ليست ابنة الرجل «بطل القصة» . . . والأم ليست زوجته . . ولا علاقة لهما بالبطل .

(٨) سليمان الشطي ـ الصوت الخافت ـ صفحة ٥٢ .

(٩) تجدر الإشارة إلى أن الكاتب لجأ ـ وعلى الأخص في الصفحات الأخيرة ـ إلى مزج المشاهد بعضها مع البعض الآخر .

(١٠) سليمان الشطي ـ الصوت الخافت ـ صفحة ٥٤ .

(١١) الدكتور محمد حسن عبد الله ـ الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ـ صفحة ٤٧١ .



من ملف الحادثة ٦٧

الزمان : الآن
المكان : غرفة التحقيق
مع المحقق الأول
الحالة : استجواب

المحقق يطبق الملف بعصبية . يخرج سيجارة . ينفث الدخان بنفاد صبر .
المحقق : أنت عنيد وبليد !
المتهم : . . . .
يد المحقق تمتد إلى مذياع صغير أمامه . يدير المفتاح .
المذياع : هذا وقد صرح ناطق عسكري بلسان وزارة دفاع حكومة العصابات الـ . . . .
المحقق : سنؤجل التحقيق معك .
الجرس من الخارج . الباب يفتح . خطوات عسكرية . تحية مثلها .
الشرطي : أمرك يا سيدي !
المذياع : لكن وسائل دفاعنا الجوي استطاعت أن تجبر الطائرات المغيرة على الفرار .
المحقق : خذه إلى الموقف .
الشرطي : أمرك سيدي .
المتهم يخطو خطوة إلى أمام . يحني نصف جسده الأعلى إلى أمام .
المتهم : سيدي ! . . أرجوك ! . . أتوسل إليك ! . . أقبل يديك ! . . فقط . . اسمح لي أن أخبر زوجتي عن مكاني !
المحقق : قلت لك أكثر من مرة . . ممنوع اتصالك بأي مخلوق في الخارج !
المتهم : ولكن . . ممكن . .
المذياع : ومن ناحية أخرى . . أفاد أحد الأطباء التابعين لهيئة الصليب الأحمر الدولية . .

المتهم : اتصلوا أنتم ! . . دعوها تعرف بأني حي !
الشرطي يهمهم : لا تقاطع السيد المحقق !
المحقق : «مصيرها تعرف» .
المتهم : متى يا سيدي؟ ! . . متى !
الشرطي يهمهم : «كن حذرا . . أفضل لك !» .
المحقق : بعد انتهاء التحقيق .
المذياع : ومن المنتظر أن ينتهي مجلس الأمن في جلسته الطارئة مساء اليوم من إعداد . .
المتهم : ومتى ينتهي التحقيق؟
المذياع : . . الصيغة النهائية الخاصة بـ . .
يد المحقق تمتد إلى المذياع . يصمت .
المحقق : الأمر موكول بك .
المتهم بدهشة : بي أنا؟ ! !
الشرطي يهمهم : نعم . . بك أنت .
المحقق : الأمر موكول باعترافك .
الشرطي يهمهم : السيد المحقق على حق . . اعترف . . الأفضل لك أن تعترف .
المتهم : لا أعرف ما الذي تبغونه بالضبط !
الشرطي يهمهم : الاعتراف .
المتهم : والله قلت لكم الحقيقة ! . . أنا رويت الحادثة كما شاهدتها بالتفصيل .
المحقق : أنت عنيد وغبي !
الشريطي يهمهم : هذا صحيح .
المحقق : متى تفهم أن هذا الإنكار السخيف لن يجديك شيئا ! جميع الدلائل تشير إليك !
الشرطي : إليه .
المتهم : سيدي ! . . والله أنا بريء ! !

قبضة المحقق تهوي على المنضدة . الشرطي ـ بحركة لا إرادية ـ يأخذ وضع الاستعداد .

المحقق يصرخ : بل أنت قاتل .

الشرطي : . . . .

المتهم : والله يا سيدي أنا . . .

المحقق : اخرس !

جسد المتهم يأخذ وضعه الطبيعي . يخطو إلى وراء خطوتين قصيرتين .

الشرطي يهمهم : الأفضل لك أن تسكت عندما يتكلم السيد المحقق .

المحقق : إصرارك الغبي على الإنكار لن يفيدك في شيء . . أنت المسؤول الوحيد في هذا الحادث .

الشرطي يهمهم : بالضبط .

المتهم : والله لا يد لي فيه !

المحقق : اخرس !

المتهم : . . . .

الشرطي يهمهم : قلنا لك . . اسكت !

المحقق : اخرج !

يد الشرطي تمتد إلى كتف المتهم .

الشرطي : أمامي . . . أنت عنيد . . . لقد تسببت في إزعاج السيد المحقق .

يد المحقق تمتد ـ بحركة عصبية ـ إلى المذياع .

المذياع : . . ثم أضافت رئيسة وزراء حكومة العصابات إلى قولها . . إنه بات من حكم المنطق أن تتخذ السلطات المعنية للدولة المحيطة موقفا حازما إزاء الأعمال الإرهابية التي تمارسها الـ . . .

المكان : غرفة التحقيق

مع المحقق الثاني

الحالة : استجواب

المذياع : . . . وقد نتج عن هذا التراشق الذي شاركت فيه جميع قطاعاتنا . .

المتهم : سيدي . . أنت تعلم بأن الكلب لا يفهم !

المحقق : ماذا؟ !

المذياع : . . كذلك تفيد الأنباء الواردة من الجبهة أن تشكيلا كبيرا من طائرات العدو قام ظهر اليوم . .

المتهم : سيدي . . أقول . . لا بد أنك تعلم . .

المحقق : «اشش ! !»

المذياع : هذا . . وقد استطاعت وسائل دفاعنا الجوي إسقاط عدد لا يستهان به من الطائرات المغيرة .

المحقق : ماذا قلت؟

المتهم : قلت . . لا يفهم .

المذياع : . . ثم شوهدت بالعين المجردة إحدى طائرات الفانتوم وهي تهوي والنار مشتعلة بـ . .

المحقق : من؟

المتهم : الكلب .

المذياع : بالبراشوت .

المحقق يميل بجسده إلى أمام . يمد يده إلى المذياع . يسود الغرفة صمت متوتر لثوان .

المحقق : ماذا قلت؟

المتهم : أقول . . إنك يا سيدي . . قررت إرسالي إلى الكلب . . الكلب البوليسي !

المحقق : من أجل أن نكتشف الصدق من الكذب .

المتهم : لكن الكلب سيعضني !

المحقق : لا تخف ! . . الكلب لا يتهم الأبرياء .

المتهم : لكنه حيوان !

المحقق : حيوان ! !

المتهم : ولا يستطيع التمييز بين المجرم والبريء !

المحقق : الكلب البوليسي يستطيع التمييز أكثر مما أفعل أنا .
المتهم يهمهم بحيرة : لا أدري !
المحقق : «ولا يهمك» . . ستدري بعد ساعة .
يد المحقق تتحرك إلى جانب المقعد . الجرس يرن خارج الباب .
المتهم : أنا متأكد من أن الكلب سيعضني !
المحقق : . . . .
الباب يفتح . خطوات عسكرية . تحية مثلها .
الشرطي : نعم . . سيدي !
المتهم : سيعضني . . لأني سبق ولامست جسد القتيل قبل أن يموت !
المحقق للشرطي : خذ المتهم إلى المديرية العامة .
الشرطي : حاضر .
المتهم : لكنه سيعضني !
المحقق للشرطي : وخذ هذا الملف معه .
الشرطي : أمرك سيدي .
المحقق للشرطي : يجب أن يتم عرضه على الكلب هذا اليوم ، وإعادته إلينا بالسرعة الممكنة .
الشرطي : حاضر .
المتهم : ياسيدي . . أنت لا تستمع إلي !
الشرطي يهمهم : «اشش ! !» . . احذر !
المحقق : ماذا تريد؟
المتهم : قلت لك يا سيدي أكثر من مرة . . إن الكلب سيعضني ! أنا متأكد من هذا !
المحقق : هل أنت بريء؟
المتهم : والله بريء .
المحقق : إذن فاعلم . . الكلب لا يعض إلا المذنبين .
الشرطي يهمهم : هذا صحيح . . صحيح جدا .
المتهم : لكنكم تعرفون . . بأني سبق ولامست . .

المحقق : كفى !

المتهم : . . . . . .

الشرطي يهمهم : لا تناقش السيد المحقق ! . . إلا إذا سألك .

المحقق : كلكم تدعون هذا .

الشرطي يهمهم : نعم . . كلهم يدعون هذا .

المحقق للشرطي : ماذا تنتظر؟ !

تحية عسكرية لا إرادية .

الشرطي : أمرك سيدي .

المحقق : لا تنس ! . . خذ قميص القتيل معك ! وخذ حذرك حتى لا يهرب منك . هو مجرم خطير .

الشرطي : أمرك سيدي .

تحية عسكرية مدوية .

المحقق : لا تعد إلي إلا ومعك المتهم . . من الضروري أن يتم عرضه على الكلب الآن .

المتهم : أنا . . أنتم . . لو . .

يد الشرطي تمسك بكتف المتهم .

الشرطي : هيا . . هيا . . تحرك بسرعة !

بينما تمتد يد المحقق إلى المذياع .

المذياع : . . مجلس الأمن يعقد مساء اليوم جلسة طارئة لمناقشة الوضع في الشرق الأ . . . .

المكان : غرفة تحقيق

مع المحقق الثالث

الحالة : استجواب

المحقق يطبق الملف . يرفع عينيه إلى المتهم ، وعلى فمه ابتسامة متآمرة .

المحقق : إذن فالقتيل فلسطيني !

المذياع : وقع اشتباك بالأسلحة الخفيفة ومدافع المورترز بين مجموعة من الفدائيين و . . .

المحقق : والمتهم فلسطيني !

المذياع : وقد بلغ عدد القتلى . .

المحقق : وما دام الأمر بهذا الشكل ، فأظن أن المسألة واضحة وضوح الشمس .

المتهم : . . . .

(يهمهم) الشرطي : واضح تماما .

المذياع : وقد استمر تبادل إطلاق النار حتى ساعة متأخرة من . .

المتهم يجفل أمام السؤال المفاجئ .

المذياع : . . وفي مؤتمر صحفي عقد صباح اليوم صرح ناطق مأذون بلسان البيت . . .

المتهم : سيدي . . أنا بريء !

الشرطي يهمهم : لا تقاطع السيد المحقق أثناء كلامه .

المحقق : كما تشاء .

يستدير ناحية الشرطي . تحية عسكرية .

الشرطي : أمرك سيدي !

المحقق : خذوا قميص القتيل إلى الكلب . ضعوا المتهم ـ كالعادة ـ بين مجموعة من الرجال .

المتهم : سيدي لو . .

الشرطي : حاضر .

المتهم : تستمع لي ولو قليلا !

المحقق : هيا أسرع !

الشرطي : حاضر .

يمد يده إلى كتف المتهم ، لكن المتهم يتجاهل القبضة الممسكة به . يخطو إلى أمام .

المذياع : تناقلت وكالات الأنباء خبرا مفاده . .

المتهم : أنا لا مست جسد القتيل قبل موته !

المحقق ضاحكا : في هذه الحالة . . سيعضك الكلب .

(يهمهم) الشرطي : قلت له هذا .

المتهم : لا أدري !

المذياع : أطلق مجهول النار على . .

المحقق : بل يجب أن تدري . . ليس من السهولة أن تخدع كلبا بوليسيا .

الشرطي يهمهم : الكلب ذكي . . لا يخدع .

المتهم : يا سيدي . . أنتم تصرون !

المذياع : . . لكن جميع المحاولات باءت بالفشل . .

المحقق : نصر على ماذا؟

المتهم : على أني القاتل !

المحقق : ولقاء هذا أنت تصر على الإنكار .

المتهم : . . .

المحقق : أليس الأفضل لك ولنا أن توفر وقتك ووقتنا؟ !

الشرطي يرخي قبضته . يسقط يده إلى جانبه .

المتهم : لا أفهم ! !

المحقق : أقصد . . لا ضرورة لعرضك على الكلب ما دمت معترفا بارتكاب الجريمة .

المتهم : أنا لم أعترف !

المحقق : كما تشاء . . ولكن . . ليكن في علمك أن الكلب سيعرفك تمام المعرفة .

يد الشرطي تعود ثانية تمسك بكتف المتهم .

الشرطي : هيا . . هيا . . لا تزعج السيد المحقق بهذه الثرثرة .

المذياع : قامت طائراتنا الاعتراضية ظهر اليوم . .

المكان : غرفة التحقيق
مع المحقق الثاني
الحالة : استجواب

الباب يفتح . المتهم يدخل . الشرطي من خلفه . التحية العسكرية .
المحقق : «ها» . . ما هي النتيجة؟
الشرطي : عضه الكلب مرتين .
المحقق : كنت أعرف هذا .
المذياع : أغارت طائراتنا ظهر اليوم للمرة الثانية على . .
المحقق : لم يبق أمامك غير الاعتراف .
الشرطي يهمهم : هذا أفضل .
المذياع : ثم عادت جميع طائراتنا إلى قواعدها سالمة . .
المتهم : سيدي . . كيف أعترف وأنا لم أقتل؟ !
المذياع : تفيد الأنباء الواردة من الأرض المحتلة . .
المحقق : جميع الأدلة تشير إليك .
الشرطي : بالضبط . . الكلب عضه مرتين .
المحقق : أنت فلسطيني .
المذياع : وإليكم الآن البيان ٤٧ .
المحقق : والمجني عليه فلسطيني .
الشرطي يهمهم : لولا عناية الله لافترسه الكلب .
المتهم : لكني لا أعرف القتيل !
المحقق : والكلب . . أهو يعرفكما من قبل؟ !
المتهم : هو حيوان لا يفهم !
المحقق : اسمع ! . . أنا ـ منذ البداية ـ قلت لك . .
المذياع : استطاعت قواتنا الباسلة ـ حتى ساعة إعداد هذه النشرة ـ من التوغل عشرات الكيلو . . .

المحقق : لا تتظاهر بالغباء ! . . من الذي عارضك . . في حقيقة كون الكلب حيوانا؟ !

الشرطي يهمهم : لم يعارضه أحد .

المتهم : لا أقصد هذا . . بل أقصد أني ـ سبق ـ ولامست جسد القتيل قبل موته

المحقق : أنت . .

المذياع : هذا . . وقد بلغ عدد الطائرات التي أسقطت منذ بدء العدوان حتى الآن . .

المحقق : تكذب .

المتهم : . . .

الشرطي يهمهم : الصدق نجاة .

المذياع : أما عن قنابل النابالم . . .

المحقق : وإن لم تعترف بارتكابك الحادث . فستضطرني لانتزاع الاعتراف منك بالقوة ! !

الشرطي يهمهم : السيد المحقق على حق .

المتهم : كيف أعترف بجريمة لم أرتكبها؟ !

الشرطي يهمهم : الاعتراف فضيلة .

المذياع : في نبأ لوكالة . .

المتهم : لو أنك يا سيدي . . استمعت . .

المحقق : اسمع . . هذا الكلام أقوله للمرة الأخيرة ، ولن أعود لترديده ثانية . .

الشرطي : . . . .

المذياع : قواتنا الباسلة تسدد ضرباتها القاتلة إلى قلب جيش العدو .

فلول الجيش المعتدي تتقهقر إلى الأمام . . علما بأن عدد الأسرى قد بلغ اليوم . .

المحقق : إما أن تعترف ، وهذا أفضل لك ، وإلا . . فقد أعذر من أنذر .

الشرطي يهمهم : الأفضل له أن يعترف .

المذياع : . . . .

الشرطي : الاعتراف فضيلة .

المذياع : وقد تم شحن آلاف الأسرى . .

المتهم بحيرة : أنا لا أدري !

الشرطي يهمهم : لا داعي للتردد . . اعترف وخلص نفسك .

المحقق : دعنا من اللف والدوران ! . . هل ستعترف أم لا؟

المتهم بحيرة : لا أدري ما الذي تبغونه بالضبط؟ !

المحقق : الحقيقة .

الشرطي يهمهم : السيد المحقق على حق .

المتهم : لكني قلت لكم الحقيقة ! . . رويت لكم الحادثة كما شاهدتها بالتفصيل !

المحقق : الأفضل إنهاء التحقيق . . لا فائدة ترجى منك . . أنت تسعى لتضييع وقتنا !

الشرطي يهمهم : وقت السيد المحقق ثمين .

المتهم بحيرة : يا سيدي . . أنا تحت أمرك . .

المذياع : هذا وقد صرح أحد المسؤولين لمراسلي الصحف المحلية والأجنبية . .

المحقق : لن أضيع معك وقتا أكثر مما فعلت . . الأفضل أن تجهز نفسك للتحقيق الفعلي .

الشرطي يهمهم : لا حول ولا قوة . .

المتهم : الأمر أمركم .

المذياع : في مقابلة تلفزيونية أجريت ظهر اليوم لأحد الطيارين الأسرى الذين . .

المحقق للشرطي : جهزوا الغرفة !

تحية عسكرية ذات صدى مدوٍّ

الشرطي : حاضر يا سيدي .

خطوات عجلى .]

المكان : غرفة التحقيق
مع المحقق المدني
الحالة : استجواب

المحقق : هل أنت جائع؟
المتهم : أنا مريض !
المحقق : كن مطمئنا . . لا تخش شيئا . . سنعالجك بعد انتهاء التحقيق .
المتهم : ومتى ينتهي التحقيق؟
المحقق : لن يستغرق الكثير .
المتهم : . . .
المحقق : بعد استكمال الأوراق الخاصة بالنيابة العامة .
المتهم : . . .
المحقق : لا بد أنك عانيت الكثير أثناء التحقيق الأخير !
المتهم : أنا مريض !
المحقق . علبة السجائر . ينفث الدخان .
المحقق : أنا شاهدت عملية التعذيب التي تعرضت لها . فطلبت تحويل أوراقك إلي .
المتهم : أنا تحت أمرك .
اليد . . إلى علبة السجائر .
المحقق : «خذ سيجارة؟»
المتهم : لا . . شكرا .
المحقق : منذ الآن لن تتعرض لأي تعذيب .
المتهم : شكرا لك .
المحقق : وسأسعى لإطلاق سراحك فورا .
المتهم : شكرا لك يا سيدي .
اليد . . علبة السجائر .

المحقق : خذ واحدة !

المتهم : لا . شكرا .

المحقق : سأفعل كل هذا لقاء شرط واحد بسيط !

المتهم : أنا بخدمتك .

المحقق : هل تشرب شايا؟

المتهم : لا . . شكرا .

المحقق : اسمع . . . أنا لا أطلب غير الصدق .

المتهم : أقسم لك . . لن أتحدث غير الصدق .

المحقق : الصدق . . هو الذي يجعلنا أصدقاء .

المتهم : سأكون عند ظنك .

المحقق : شيء جميل . . أنا مستبشر . بلقائنا . اجلس . . ودعنا نناقش الموضوع كأصدقاء .

المتهم بتردد : ولكن . .

المحقق : اجلس . . لا داعي للخجل .

يجلس بطرف عجيزته .

المحقق : شيء لطيف . . لنبدأ الآن .

المتهم : . . . .

المحقق : ما هي علاقتك بالقتيل؟

المتهم : لا أعرفه .

المحقق بعتب : أهكذا اتفقنا؟ ! . . لقد اشترطنا أن يكون الصدق شعارنا ! !

المتهم : والله أنا صادق جدا !

المحقق : أين الصدق وأنت تنكر علاقتك بالقتيل؟ !

المتهم : أقسم لك على أني لا أعرفه . . أنا لم أره طيلة حياتي !

الغضب . المحقق ينفعل . يضرب الطاولة بيده .

المحقق : «كذاب !»

المتهم يسارع إلى الوقوف .
المحقق : كيف تدعي مثل هذا الادعاء وأنتما فلسطينيان؟ !
يسحق عقب سيجارته . يأخذ أخرى . يقلبها بين أصابعه لثوان .
يبتسم . ينفث الدخان . يقلب ملفا بين يديه . يضع عينيه في عيني المتهم .
المحقق : «ليكن في علمك» أن هدفي الأول والأخير هو إنقاذك من التعذيب .
المتهم : . . . .
المحقق : دافع إنساني محض .
المتهم : . . . .
المحقق : دعنا نبدأ ثانية كأصدقاء .
المتهم : حاضر .
المحقق : لماذا أنت واقف؟ !
المتهم : . . . .
المحقق : اجلس . . اجلس . .
يجلس بطرف عجيزته .
المحقق : منذ متى وأنت تعرفه؟
المتهم : لا أعرفه .
ثواني صمت مستوفز
المحقق : ما اسمه؟
المتهم : لا أدري !
صمت مستوفز .
المحقق : هل كنت في حالة دفاع عن النفس؟
المتهم : لا أفهم ! !
المحقق : لو أنك كنت في حالة دفاع عن النفس فسنطلق سراحك فورا .
المتهم بحيرة : لا أفهم !
المحقق : بمعنى آخر . . هل حاول قتلك أولا . . فقتلته دفاعا عن نفسك؟ !
المتهم : لا .

الغضب على وجه المحقق . ينفعل . يضرب الطاولة بيده .

المحقق : «كذاب ! !»

المتهم يسارع بالوقوف .

المحقق : لماذا قتلته إذن؟ !

المتهم . . . .

المحقق . عقب السيجارة . سيجارة أخرى . ينفث الدخان . يبذل مجهودا . يبتسم .

المحقق : دعنا نبدأ من جديد .

المتهم : . . .

المحقق : لماذا أنت واقف؟ !

المتهم : . . . .

المحقق : اجلس ! . . اجلس ! . . .

يجلس «كالعادة» .

المحقق : لماذا ألقوا القبض عليك؟

المتهم : لا أدري .

المحقق : هل كنت في مسرح الجريمة؟

المتهم بحيرة : مسرح الجريمة؟ !

المحقق : الذي أعنيه . . هل كنت موجودا في مكان الحادث؟

المتهم : كنت في طريقي إلى المخبز .

المحقق : مخبز ! !

المتهم : المكان الذي أعمل فيه . عملي يبدأ في الساعة الثانية بعد منتصف الليل .

المحقق : ولماذا كنت تركض؟ ! . . ألم تكن تنوي الهرب؟ !

المتهم : لا . . أنا كنت . .

الغضب يتجسد بشكل انفجار مباغت . المحقق لا يضرب الطاولة هذه المرة . .

يصرخ المحقق : ولماذا عضك الكلب إذن؟

المكان : غرفة التعذيب
مع المحقق الثاني
الحالة : استجواب

المحقق يتصفح أوراق الملف . يهز رأسه باقتناع . المتهم يراقبه عن قرب .
المحقق : أظنك اتخذت قرارك الأخير !
المتهم : نعم .
المحقق : هل هناك حاجة للبدء معك من جديد؟
يده تشير بإحاطة واثقة إلى كل ما هو موجود في الغرفة . عينا المتهم مع اليد .
المتهم : . . . .
المحقق : «ها» ما رأيك؟
المتهم : سأعترف يا سيدي .
المحقق : هذا هو عين الصواب . لنبدأ بالسؤال الأول . . ما هي علاقتك بالقتيل؟
عيناه تدوران في وجه المحقق بحيرة .
المحقق : ما هي علاقتك بالقتيل؟
المتهم : لا . . لا أدري !
المحقق بغضب : كيف لا تدري؟
المتهم : . . . .
المحقق : ها نحن نعود لألاعيبك السخيفة !
المتهم : . . . .
المحقق : ما هي علاقتك به؟
المتهم : والله يا سيدي ! . . يا سيدي والله . .
المحقق : ماذا؟ !
المتهم : لا أعرفه !
المحقق : يبدو . . أن لا فائدة ترجى من اتباع الأساليب الإنسانية معك !
المتهم : . . . .

المحقق : اللغة الوحيدة التي تفهمها هي لغة العنف !
المتهم : ولكن . . لماذا يا سيدي؟ !
المحقق : لماذا؟ . . إما أن تكون غبيا وإما . .
عينا المتهم بين شفتي المحقق .
المحقق : بل أنت دجال كبير !
المتهم : . . .
المحقق : أسألك عن علاقتك بالقتيل فتقول «لا أعرفه» . . كيف؟ !
المتهم : يا سيدي . . أنتم طلبتم اعترافا . . وها أنا أعترف .
المحقق : ماذا؟ !
المتهم : أنا القاتل .
المحقق : هذا لا يكفي . . نريد معرفة علاقتك بالقتيل !
المتهم : والله . . لا أعرفه !
المحقق : لا مفر أمامنا . . غير اتباع وسائلنا الخاصة . . هيا ! . .
المتهم بهلع : لا . . لا . . يا سيدي أنا أعرفه . . أنا أعرفه . .
المحقق : طيب . . وما هي علاقتك به؟
المتهم : أمهلني دقيقة واحدة أتذكر فيها؟ !
المحقق : تذكر بسرعة . . لا وقت لدينا ! !
الباب يطرق .

المكان : غرفة التعذيب
مع المحقق الثاني
الحالة : تابع استجواب

المحقق منزعجا : ادخل
الباب . خطوات عسكرية . تحية مثلها .
المحقق أكثر انزعاجا : نعم !
الشرطي : سيدي . . جاءتنا الآن مكالمة تلفونية من النيابة العامة . . هم

يطلبون ملف الحادثة ٦٧ . . يقولون . .
المحقق : قل لهم . . سننتهي من إعداد الملف المذكور خلال ساعة على الأكثر .
الشرطي : أمرك سيدي .
تحية عسكرية . خطوات مثلها . الباب .
المحقق : هيا يا بطل ٦٧ . . هل انتهيت إلى قرار معين؟
المتهم : نعم يا سيدي .
المحقق : حسنا . . ما هي علاقتك بالقتيل؟
المتهم : قررت أن يكون ابن عمي .
الملف . الأوراق . القلم .
المحقق يهمهم : . . ثم أفاد الجاني بأن القتيل هو ابن عم له .
يضع القلم . يرفع وجهه إلى المتهم .
المحقق باقتناع : ليكن بعلمك . . أننا منذ البداية جزمنا بوجود علاقة قرابة بينكما . خاصة وأنكما فلسطينيان .
المتهم : . . . .
المحقق وهو يزفر بارتياح : والآن مع السؤال الثاني . . . لماذا قتلته؟
المتهم : . . . . .
عيناه تدوران على وجه المحقق بحيرة .
المحقق : ببعض غضب : لماذا قتلته؟
المتهم : لا . . لا . . أدري !
المحقق مع بعض الصبر : هل كنت مخمورا؟
المتهم : «مخمورا ! !»
المحقق : عندما ارتكبت الجريمة . . هل كنت مخمورا؟
المتهم : الجريمة ! ! «مخمورا ! . . لا . . لا . .
المحقق : إذن فأنت مالك لقواك العقلية !
المتهم بحيرة : العقلية ! . . مالك ! . . لا أفهم ! !
المحقق : اسمع . . هل سبق ودخلت مستشفى الأمراض العصبية؟
المتهم : العصبية ! ! . . لا . . . لا . . .

المحقق : إذن . . فأنت عاقل !
المتهم : عاقل .
المحقق : مادمت عاقلا . . علام قتلته؟ !
المتهم بعفوية : لم أقتله .
المحقق : ماذا؟ !
المتهم يتدارك : آسف يا سيدي ! . . أنا القاتل . . ولكن ألا يكفيكم اعترافي بالجريمة . . وبأن القتيل ابن عمي؟ !
المحقق : نريد أن نعرف دافع القتل ! . . لا بد من استكمال أوراق الملف .
المتهم : . . . .
المحقق : لا جريمة من دون دافع . . أليس كذلك؟
المتهم بحيرة : أنا لا أعرف الدافع ! !
المحقق بغضب : ماذا؟ ! . . هل تحسبنا أغبياء مثلك؟ ! ! . . إما أن تعترف وإما . . .
يده تشير إلى ما في المكان من . .
عينا المتهم تنشدان إلى وجه المحقق .
المتهم بهلع : سأعترف ! . . سأعترف ! !
الملف . الأوراق . القلم . الاستعداد للكتابة .
المحقق : هيا . . قل . . لماذا قتلته؟
المتهم : أمهلني دقيقة واحدة أتذكر فيها !
المحقق : تذكر بسرعة . لا وقت لدينا .
الباب ـ ثانية ـ يطرق .

المكان : غرفة التعذيب
مع المحقق الثاني
الحالة : تابع استجواب

المحقق بانزعاج : ادخل .

الباب . خطوات عسكرية . تحية مثلها .

المحقق بانزعاج أكثر : ماذا تريد؟ !

الشرطي : سيدي . . جاءتنا الآن مكالمة تلفونية ثانية من النيابة العامة .

المحقق بغضب : ما هذا؟ ! . . ماذا تريدون أيضا؟ !

الشرطي : هم يطلبون ملف الحادثة ٦٧ . .

المحقق : هل أخبرتهم . . بأننا سننتهي من إعداد الملف المذكور خلال ساعة؟

الشرطي : أخبرتهم .

المحقق : غريب ! ! . . هم لم يمهلونا عشر دقائق !

الشرطي : . . يقولون «هناك متهم آخر بالقضية ذاتها» وهم بحاجة لأقوال الاثنين معا .

المحقق : قل لهم . . «المجرم الحقيقي عندنا» . . وسأرسل أوراقه كاملة بمعيته خلال ساعة واحدة فقط . . هل فهمت؟

الشرطي : فهمت يا سيدي .

المحقق : لا تقف كالغبي ! . . أسرع !

الشرطي : حاضر .

تحية عسكرية . خطوات عجلة . الباب .

المحقق : هل انتهيت إلى قرار؟

المتهم : نعم .

المحقق : حسنا . . لماذا قتلته؟

المتهم : قررت أن يكون ذلك دفاعا عن النفس .

الملف . الأوراق . القلم .

المحقق وهو يهمهم : ثم أفاد الجاني بأنه أقدم على قتل المجني عليه دفاعا عن النفس .

المتهم : . . .

المحقق وهو يزفر بارتياح : والآن مع السؤال الثالث . . كيف تمت عملية القتل؟

المتهم : . . . .

عيناه تدوران على وجه المحقق بحيرة .

المحقق : كيف تمت عملية القتل؟

المتهم : لا أدري ! !

المحقق بغضب : عدنا ثانية لألاعيبك السخيفة !

المتهم بلهجة تحمل فرحة الاكتشاف : تذكرت ! . . تذكرت !

المحقق : ماذا تذكرت؟

المتهم : عملية القتل . . تمت بواسطة خنجر .

المحقق بغضب : أي غبي آخر يعرف أن عملية القتل تمت بواسطة خنجر . . أنا لا أسأل عن نوع السلاح الذي قتل به المجني عليه ! . . بل أريد معرفة الكيفية . . الوصف التفصيلي الدقيق لعملية القتل !

المتهم : . . .

«بغضب أكثر» المحقق : لا سبيل أمامنا غير انتزاع الاعتراف الكامل منك بالقوة !

المتهم بسرعة : انتظر يا سيدي ! . . انتظر !

المحقق : ماذا أنتظر ؟ !

المتهم : أمهلني دقيقة واحدة أفكر فيها !

المحقق : هيا . . لا وقت لدينا ! . . النيابة .

الباب ـ ثالثة ـ يطرق .

المكان : غرفة التعذيب

مع المحقق الثاني

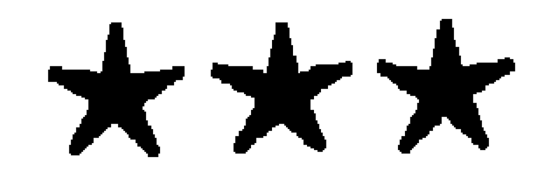
الحالة : تابع استجواب

المحقق بانزعاج : ادخل .

الباب . خطوات عسكرية . تحية مثلها .

المحقق بانزعاج أكثر : ماذا تريد؟ !

الشرطي : سيدي . . . جاءتنا الآن مكالمة ثالثة من النيابة العامة . .
المحقق : غريب !! . . هم لا يمهلوننا أية فرصة لإنهاء التحقيق !!
الشرطي : سيدي . . هم يقولون . . «لا داعي للاستمرار في التحقيق» . . المتهم الثاني الذي لديهم اعترف بارتكاب الحادثة ٦٧ . .
الانشداه على وجه المحقق . الرفض . الفهم . . الشعور بالانهزام .
الغضب . الغضب . . .
المحقق : لا . . لا يمكن !!
حدقتاه تتسعان . فكاه ينضغطان أحدهما على الآخر بقوة . يدور على نفسه . .
الآخرون ـ عدا المتهم ـ يبتعدون إلى حيث الجدران .
المتهم يحاول الابتعاد برأسه عن متناول قبضة المحقق .
يصرخ المحقق : «تخدعني يا مجرم !» «تكذب علي !!» . .
المتهم يحاول الابتعاد برأسه عن متناول قبضة المحقق .
المتهم بجزع : لا والله يا سيدي !! . . أنا لم أكذب يا سيدي !! . . القاتل . . النيابة . هو الذي يكذب !! . . القاتل هو الذي يكذب !! . .



إحداثيات زمن العزلة
الكتاب الأول
الشمس في برج الحوت

-١-

حالة عبور غير منطقية . محاولة بائسة للبقاء ضمن مناخ حلم غائم متلاش ، يواكبها إلحاح عجيب من مصدر مهيمن متواتر يصر على النفاذ .

«من أين يجيء الصحو؟ !» .

تنمله ذاكرته . بقايا الحلم بمزيد من التلاشي . الوعي بحضور . متردد . يبذل ذهنه كي يلم . غرفته . بيته . وهو هنا .

«الكويت» .

دوي مكيف الهواء . إحساس طارئ بالبرد . يتذكر أنه نام حوالي الساعة الثانية بعد منتصف الليل . أذناه ، وهذا التواتر الموقوت لرنين جرس التليفون .

«الاستيقاظ لا يأتي اعتباطا !» .

من أين له همّة ينهض لكي يتوجه يلتقط سماعة التلفيون . آلو . . . نعم . ليواجه استجابة الطرف الآخر للخط سائلة عن ماذا؟ ! .

الساعة الآن ـ وحين تطلع في معصمه ـ الثامنة صباحا . آلة التليفون تصر بتواصل غبي . خادمته الفلبينية ليتا تنشغل في مكان ما . لابد له ـ والحالة هذه ـ يبادر يتحرك . هدوء كما القنوط يخيم على عموم المنزل . لولا هذا . .

ـ ألو . . نعم !

رددها متحاملا على انزعاجه ، يجيئه الرد متضمنا استعطافا مشوبا خوفا غامضا :

ـ سيدي سلطان . . أردنا نسألك إن كنت تأذن لنا نقفل المكتب !

كيف لتوقع ما هو غير متوقع؟ !

ـ ماذا؟ !

السؤال ـ إذا أخذ مجردا ـ يتمخض عن إجابة مكررة . وكان . .

الصوت يعرف مصدره . شاب من العاملين لديه . كيف لتوقع ما . . لحظتها ورد استدراك الآخر :

ـ لعلك لم تعرف بعد !

عجالته تلفظه كلماته تكشف مدى اضطرابه ، وأضاف هادفا يوضح :

ـ الجنود العراقيون . .

لكن جملته بقيت عالقة .

ـ ماذا؟ !

السؤال لا يؤخذ مجردا . أصوات طلقات مدافع رشاشة تسمع عبر سماعة التلفون . لم يملك سلطان جزعة .

ـ آلو !

ما كان له يسمع ردا ، في وقت بقي الخط عالقا .

***

ليس من وهلة أولى ، ولا أخيرة ، ولا حتى مستمرة . مطلوب من سلطان يعرف مطلوب له أن . .

ـ « . . أردنا نسألك ! . . لعلك لم تعرف بعد . . .»

أمس ـ كما أفادت الإذاعات ـ عاد ولي العهد الكويتي الشيخ سعد العبد الله من اجتماع جدة . الطرفان : الكويتي والعراقي ـ كما أفادت الإذاعات لم يتوصلا إلى حل ، لكنهما اتفقا على عقد اجتماع ثان ، وإن لزم الأمر . . . ثالث .

الذهن وجهد الاستنتاج . كيف يتسنى لسلطان يربط المعلومات المستقاة بالوقائع ضمن غموضها المستعصي؟ ! . . . وخزة حادة في الصدر ، مع قلق الانغمار في زمن عائم .

خط التليفون الواصل بمكتبه بقي عالقا . اجتماع طرفي الخلاف ـ الكويتي والعراقي ـ بقي عالقا . ربط المعلومات المستقاة يقتضي : مادام الأمر قد ارتهن باجتماع ثان فالحشود العراقية ـ كما هو مفترض ـ باقية ملازمة حدود الكويت

الشمالية ، عدا . . خوض العراق حربا ما ـ إثر حربه الطويلة مع إيران . . . بناء على مقتضيات المنطق الموضوعي ـ انتحار أخرق .

«إعمالك فكرك . . . كيف؟ !» .

إحساس قاهر بعجز الفهم ، يصحبه آخر طارئ بالخزي . ان تكون ذا توجه قومي يقترن هاجسا جرى التعارف عليه أنه تقدمي معارض . . . بغض النظر ، وبغض النظر فإن الحالتين تحققان شعورا هامشيا بالذنب جراء عروبة ما هو قومي ، أو قومية ما هو عراقي .

«الكويت أين؟ !»

الحدث المصيبة ، إن كان شخصيا ، هول المفاجأة . حالة ذهول وقتي ، يعقبها تشبث بالإدراك . يطالبك وعيك لحظتها تتماسك ، ويناشدك أن تكون عقلانيا ، ترقى إلى مستوى المسؤولية بصفتك . .

«الحدث الداهم . . .»

مطالبتك نفسك تكون عقلانيا أو منطقيا . . . كيف؟ ! . . . وخزة الصدر بأشد ، وحتى اتضاح ما يتوجب .

* * *

عبر باب غرفته حيث بهو المنزل . البهو باتساعه . ستائر النوافذ مشرعة . ليتا تحرص ، تزيح الستائر في الصباح المبكر . الإضاءة النهارية تنتشر في المكان . طراوة الهواء من جراء التكييف المركزي ، وجانب اخضرار أشجار حديقة المنزل ما وراء زجاج النوافذ .

«الأشياء باعتيادتها !» .

إن كان الحدث قائما . . . كيف العزلة؟ ! . . صباحاته عامة كان يرفع صوته مناديا ليتا ، تسرع إليه . صباحها ابتسامة رقيقة وكوب حليب مثلج اعتاده إفطارا له قبل إزماعه المغادرة إلى مكتبه . . . وسط المدينة .

«الحدث باستيعابه !»

مكتبه ـ عامله الذي هناك . استئذانه . إقفال المكتب . صدى طلقات مدافع

رشاشة ، كما لو أن ساحة معركة ما .

الذهن والصورة الناقصة . ماذا لو أن الحلم الغائم ـ وقد سبق استيقاظه ـ في حالة تلاش كاذب ، وأن ما يعيشه الآن لا يعدو كونه يقظة وهمية؟ ! . . . لحظة رن جرس التلفون من جديد . أهو مكتبه ثانية؟ ! .

ـ ألو !

يفاجأ يسمع صوتا رجاليا لاهفا يستوضحه متسائلا :

ـ سلطان !

نبرات الصوت ليست غريبة على أذنه لولا شعور الزمن العائم . يحصر ذهنه بمحاولة معرفة مهاتفه .

ـ أنا سلطان .

أراد يختصر حيرته ، فاختصر الآخر كلماته :

ـ أنا محمد خلف .

قسمات وجه الآخر تتداعى في مخيلته . صديق معرفة ، يعمل مراسلا صحفيا لجريدة كويتية في أوربا .

ـ أكلمك من صوفيا . .

محمد خلف يوضح بكلمات متسارعة . يضيف :

ـ حاولت أهاتف الجريدة . . إنما . .

سلطان يصغي . الآخر يدلي بسؤاله :

ـ أبعاد الاجتياح العراقي لبلدكم؟ !

لم يعرف سلطان يضبط انفعاله . ندت عنه ضحكة قصيرة مريرة . أصدق محدثة رده :

ـ لا أدري ! !

الآخر لا يخفي دهشته :

ـ الأخبار المصورة . . . الإذاعات . . . العالم كله . .

سلطان بدوره لا يخفي خيبته الحائرة :

ـ حتى الآن . . . لا أدري ! !

* * *

محمد خلف أنهى مكالمته آسفا . سلطان حالة عطالة ذهنية باقية . شعوره ، وحدته ، يتأكد داخله كما لم يحدث له منذ طلاقه من زوجته إيمان قبل ثلاث سنوات وآثر يعيش منفردا في الطابق الأرضي للمنزل . بعدما ارتأت مطلقته أن تساكنه الطابق الفوق .

«المذياع !» .

فكرته تنبجس في ذهنه . اتصاله بالعالم الخارجي واستقاء الأخبار من مصدرها . . . «الظرف !» .

غموض الموقف العام وحدس الخطر الداهم يقتضيانه يلازم منزله لحين إدراك طبيعة ما يحدث . كلمات عامل مكتبه :

ـ «الجنود العراقيون . . .» .

وكذا كلمات محمد خلف من صوفيا باقية تتردد في مخيلته . استنتاجه الوارد :

«مع النظام العراقي لا يمكنك استبعاد ما هو مستبعد» .

تلفت حواليه . تذكر أن المذياع بحوزة إيمان . البارحة بالذات سألته استعارته . كونهما منفصلين لا يعني قطيعة بائنة .

ـ « . . . الحشود العراقية . . . اجتماع جدة» .

اهتمام إيمان ومتابعتها الأخبار يفوق حافزه نفسه .

ـ «توقعاتك عما سيحدث؟» .

سألته البارحة . صارحها إجابته :

ـ «لا أحد يعرف يجزم بتوقع محدد» .

اتفاقهما يعيشان كل في طابق . وكانت اعتادت بين يوم وآخر أن تقتطع حينا من وقتها . تطل عليه ، تجالسه وهلة ، يتبادلان أحاديث ليست ذات خصوصية . صيغة ارتباط مستحدثة ، ومرارة فقدانك الآخر رغم بقائه في المتناول .

«مكابرة في الألم !» .

الكبرياء . كان سلطان اتخذ قراره يمنع نفسه ، يبادر يصعد الطابق الفوق لأي سبب خشية مفاجأة الآخر بالتطفل . مغالبة النوازع . .

الحدث الراهن . معاناته شعوره الحاد ، وحدة داخلية أشبه بضياع المتاهة . احتياجه مشاركته أيما إنسان . إيمان بالذات . يدري أنها في الطابق الفوق . يدريها مازالت نائمة ، وإلا كانت ركضت نازلة مفجوعة ، عدا . . المذياع هناك . . . الوسيلة؟ ! . . أم مغالبة النوازع؟ !

« ـ الصيغة الزوجية ما عادت مؤهلة تستمر !»

ذاك ما قالته إيمان قبل ثلاث سنوات .

ـ «انغمارك الكلي باهتماماتك السياسية على حساب حياتك العائلية . .»

طلاقهما جاء بإصرار منها . كان مايزال يحبها ، وما كان له يجادلها .

ـ «نبقى صديقين خير من أن يفقد واحدنا احترامه للآخر . .»

لازمه قنوطه . تاريخه الشخصي بزيجتين فاشلتين سابقتين . الأولى قبل حوالي ربع قرن . أثمرت عن عيسى وسهى ، كبرا فتزوجا ، ليستقل كل منهما في بيته . الثانية منذ ما يقرب من سبع عشرة سنة أثمرت عن هدى وموسى ، يعيشان في كنف أمهما . زواجه من إيمان أثمر عن سليمان . . . يكاد يكمل عامه السادس .

«انغمار الفعل السياسي؟ ! . . أم انغمار الفشل؟ !» .

وهما يبرمان عقد طلاقهما ناشدته إيمان :

ـ «نبقي خبرنا سرا !» .

سألها مستغربا :

ـ «لماذا؟ !» .

أجابته بصوت واعد :

ـ «ربما تنصلح أمور علاقتنا . . .» .

زمن انتظار مفتوح على المجهول ، الإحباط رهن معطياته . نمط العلاقة شفافية نازفة .

ـ نبقى صديقين خير من . .» .

سلطان ـ بعد انفصالهما ـ اتخذ قراره اعتزل فعله السياسي . كرس وقته كله لعمله ، تجارة مواد غذائية . إيمان ـ من جانبها واصلت مزاولة مهنتها محامية لتخصص جانبا من وقتها لنشاط سياسي معارض .

«تبادل مواقع !» .
استوقفته ذات يوم مخبرة :
ـ «اضطررت أطلع أمي على خبرنا . .» .
لم يجد ما يعقب به . واستوقفته ذات يوم مبدية إعجابا :
ـ «نجاحك على الصعيد التجاري مادة حديث لمن يعرفونك سابقا !» .
ود لو يكاشفها :
ـ «الفشل على الصعيدين . . العائلي والسياسي مدعاة نجاح على صعيد ثالث» .

* * *

البهو بأرجائه . الهدوء يشمل المنزل . أما عما يحدث في الخارج . .
«الاجتياح . . . كيف؟ !» .
الأخبار لا يمكن تكون غير مؤكدة ، فأين لك ما تدافع عنه؟ !
«قومية المعركة . . . كيف؟ !» .
شعورك الذنب أو مركبك النقص . . . احتياج المكاشفة وضرورة التمامك على غيرك .
اللمة وحدها كفيلة أن تطرد وحدتك القاحلة .
طابق أرضي . . . طابق فوق . . ليس سوى السلم . . . كان سلطان وسط انشداهه حسم أمره يصعد .
«وجوبية الظرف» .

* * *

السلم المؤدي إلى فوق بدرجات عشرين . يتذكر ـ وهو يتابع تنفيذ بناء المنزل قبل ما يزيد على عقد من السنوات ـ أراد السلم بدرجات أقل ، لكن المهندس المقاول ومستلزمات التصميم . .
ذلك الحين ما كان التقى بإيمان بعد . ما كان عرفها ، حياته ـ بالتالي ـ ما كانت أخذت منعرجها . .

«الكويت . . . اجتياح عسكري . . . وهذا الذهن حالة اجتياح أخرى !» .

شمس الثاني من أغسطس تسطع قاهرة في الخارج وأرجاء الطابق الفوق من منزله بعتمة ثقيلة كما المساءات الشتائية الغائمة . إيمان تصر تبقي ستائر النوافذ مسدلة دائما . باب غرفة نوم ابنه سليمان موارب . يبقى نائما ما دامت أمه كذلك . باب غرفة نوم إيمان نصف مغلق . يتسلل بنظراته إلى الداخل . العتمة هناك ، رغمها . . . كانت ملامح الجسد والدثار غير المحكم . سر علاقتك بالأشياء بمدى فهمك لها . بناء . . ظلت علاقته بإيمان ماثلة ضمن إطار حب مرفوض عبر تقبله .

«لماذا العمر بامتداد متكرر لهزائم متعددة؟ ! . . ومهزوم اليوم أو منتصره ـ ما بين الدم والدم . . . عراق . . . كويت ـ من سيكونه في الغد؟ !» .

عيناه واعتياد العتمة . يطوي أصابع كفه . يمدها مترددة إلى الباب . ينقر .

ـ همم . . .

تأتي استجابتها غمغمة احتجاج . ما كانت تنبهت تماما . جسدها الصغير بتدويراته الثلاثينية الموحية يكاد يضيع في إطار سريرها الكبير .

الغرائب لا تأتي مصادفة . إبان اشتداد الحرب العراقية الايرانية كانت له إيمان بأصولها الفارسية .

ـ نعم !

تساءلت ، دون أن تكلف نفسها عناء تفتح جفنيها ، مما اضطره يخطو داخلا . مناخ الغرفة بروائح متخمرة لمزيج من عطور شتى .

ـ «سلام» .

أرادها تحية تمهيدية . جفناها يطرفان . تفتح عينيها . تلم دثارها حول جسدها . قلقها يتشرب فضولها :

ـ «خير ! !» .

خيرها بمواجهته يعني :

ـ «ماذا تريد مني؟ !» .

يكاد يشم رائحة جسدها المتأهب لليقظة . لم ينشأ يباغتها خبره . عيناه تقعان على المذياع عند جانب السرير . يده تشير .

ـ أردت استعارة المذياع !

تبقى تحدق إليه في عينيه . قلقها يكبر في صوتها :

ـ هل هناك أخبار مهمة؟ !

ـ أخبار مفجعة !

أفلتها فمه . كان بأمس الحاجة لأن يفضي . واجهته صيحتها الملتاعة :

ـ ماذا؟ !

بحث عن كلماته :

ـ الجيوش العراقية . .

تحرى دقة تعبيره :

ـ . . . على ما يبدو . . .

شيء كما الغصة يطبق على حنجرته ، أتم :

ـ . . . اجتاحت الكويت .

ـ ماذا قلت؟ !

تساؤلها يتضمن رفضها تصدق . وجهها قبالته . عيناها هاجس الفجيعة . اكتفى أكد خبره بهزة من رأسه . لم يفاجئه رد فعلها :

ـ مجرمون جبناء ! !

هتفت بقهر حاقد . قبل أن تجهش باكية بمرارة .

ـ «الكويت راحت ! !» .

لم يتذكر عنها أصولها الفارسية . لم ير تدويرات جسدها . وجد نفسه يأخذها إلى صدره . . لم يدر في خلده يواسيها كلمة ما .

«الكلمات لا . . .» .

من خلال انتحابها عند صدره سمعها تسأله بصوت مخنوق :

ـ ماذا عن الأمير جابر؟ !

من أين له يعرف؟ !

ـ لا أدري !

وهلة الوقت الماثلة منذ استيقاظه مع رنين الهاتف وحتى لحظتها تبدو وكأنها اقتطاع عابر لزمن ملغي .

سنوات نضاله السياسي . شعار العمر . . . «قومية المعركة» . . . من أين لك ما تدافع عنه .

وهذا الشعور الطارئ بالخزي . .

ـ لم أتأكد من أيما خبر بعد .

وضح إجابته . عادت تساءلت بما يشبه الضياع :

ـ كيف؟ !

خيل إليه أن تساؤلها لا يشمل توضيحه ، لكنه يدور في إطار العجز عن فهم حالة غلط قائمة وحادثة من خلال حضور آلي جبار .

«الكلمات لا . . .» .

ببادرة لم يتوقعها أبعدت رأسها عن صدره . توجهت بعينيها نحو السقف . حالة الخلوص هذه يعرفها . شيء كما القشعريرة .

ـ رب احفظه ! !

لهجت بخشوع متوسل ، لتعود تدفن وجهها في صدره مواصلة نحيبها . للمرة الأولى .

ـ منذ سنوات طفولته المبكرة ، وبفعل غير مدرك ـ تنبجس في عين سلطان دمعة كبيرة . . لم يتسن له يسأل نفسه :

ـ «كيف؟ !» .

وللمرة الأولى ـ منذ تلفون عامل مكتبه ـ يزايله شعوره الطارئ بالخزي .

ـ٢ـ

المذيع بأهمية متميزة . وحده ـ كما هو مفترض ـ يبدد أنماط الحيرة كافة ، ليؤكد جسرا من المعرفة بواقع الأحداث .

«أيها الشعب الكويتي الأبي . .» .

حواس سلطان تستنفر تصغي .

« . . حان الآن وقت التضحية والفداء . دافع عن وطنك ووجودك . أشهر سلاحك في وجه الغزاة البرابرة !» .

الصوت المستنجد مألوف لسلطان . وما هو غير مألوف صيغة الطلب المتصل بالسلاح . من أين لأي مقصود بالنداء بأي سلاح يشهره؟ ! . . . شر البلية ما يبعث على الاستغراب العاجز حد المذلة .

ـ أيهما فات أوانه . .

تساءل سلطان بصوت أسيف ، وواصل بالصيغة ذاتها :

ـ . . . توزيع السلاح؟ ! . . أو الإحساس بالتقصير؟ !

إيمان لا تنتبه تسمع ما قاله . يدها تمتد إلى مؤشر المذياع تحركه .

«أيها الشعب الكويتي الأبي . .» .

مذيع آخر يصرخ متحمسا عبر إذاعة أخرى :

« . . بوركت لك ثورتك التحررية الظافرة» .

الصوت غير مألوف لدى سلطان ، وما هو غير مألوف أن يسمع أخبار ثورة ظافرة تقوم هنا لتحدث هناك .

ـ اللعبة . . . أم اللاعب ! !

يتبادل مع إيمان نظرات تتفق على تسفيه الادعاءات المسموعة ، وتتفق . . «مهما كان حجم وطبيعة الخسارة الناجمة عن اجتياح اليوم ، فإن الحدث برمته محكوم يوضع له حده خلال أيام قليلة قادمة» .

***

كانا ـ إيمان وهو ـ قد انتقلا إلى الطابق الأرضي ، حيث البهو ، الذي تحول ـ بفعل الاعتياد ـ غرفة معيشة .

اليوم غيره عن كل الأيام . هدوء أشبه بالانقطاع . ونهار ساطع يبدو وكأنه مشبع بدخان ثقيل خانق غير مرئي .

وهما يهبطان السلم التقطت أذناه أصوات أواني الطعام لدى احتكاكها ببعضها قادمة من ناحية المطبخ الملحق ببناء المنزل .

وتيرة الحياة اليومية بالنسبة للخادمة ليتا تتواصل اعتيادية . هي لم تعرف الأخبار بعد . . . إيمان كانت سترت جسدها بثوب بيتي فضفاض ، وحين دخلت ليتا حاملة عينات طعام الإفطار ، اكتفيا ـ إيمان وهو ـ أخذا كوبي شاي .

ـ ما رأيك؟

سؤال إيمان ، رغم اختزاله تفاصيل كثيرة ، يحيط بالأحداث القائمة ، ومن دون تفكير مسبق أجابها باختزال مواز :

ـ كابوس مؤقت .

تساءلت متشككة .

ـ تظن؟

ولم تنتظر عليه تعقيبه . يدها إلى المذياع تواصل تحريك المؤشر بحثا عن إذاعات أجنبية ، بمحاولة لنشدان أخبار موثوقة .

«في الساعات الأولى من فجر هذا اليوم تعرضت الكويت . .» .

الإذاعات العالمية تستبق :

« . . . علما بأن هذه الدولة الصغيرة الواقعة في الطرف الشمالي للخليج ، والتي يقوم دخلها الأساسي على عائدات النفط . . .»

إذاعات أخرى :

« . . . حتى ساعة إعداد هذه النشرة لم تتوافر أخبار مؤكدة عن مصير أمير دولة الكويت الشيخ جابر الأحمد الصباح ، وولي عهده الشيخ سعد العبدالله الصباح» .

يتبادلان ، إيمان وسلطان ، نظرات مضيعة . هل يتعامل مع الخبر على أنه مدعاة للأمل ، أو العكس . .

ـ ما رأيك؟

تعيد عليه السؤال .

ـ الكويت بلد محدود المساحة ، بلا تضاريس . . .

ود لو يستطرد :

ـ . . . بلا استحكامات دفاعية كفيلة .

«لكنه آثر يختصر . أضاف :

ـ . . . يسير جدا على جيش كبير مدرب كالجيش العراقي . . يحكم سيطرته الكاملة خلال ساعات .

لم ترفع عينيها عن وجهه .

ـ إذن؟ !

فهم ما يجول في ذهنها . أجاب :

ـ لابد من تدخل خارجي .

***

الاستنتاج على عواهنه . التدخل الخارجي شأن له تعقيداته ، ولم يتم بالسرعة التي تم بها الاجتياح الذي اعتمد المباغتة .

الأمر الأقرب إلى المنطق : موقف عربي ـ دولي حازم يجبر المعتدي يتراجع . ويبقى السؤال المرير . . . «لماذا؟ !» ، وسؤال محير أكثر مرارة . . . «لمصلحة من؟ !» ، عدا عن سماجة ادعاء .

« . . بوركت . . . ثورة تحريرية ظافرة» .

إيمان لا تكف تحرك مؤشر المذياع .

«أجرى جلالة الملك . .» .

المذيع يمهد لخبره . يواصل :

«اتصالات هاتفية بفخامة الرئيس العراقي . . .» .

كثيرة متنوعة تلك المشاعر التي ضغطت أنفاس سلطان منذ لحظة استيقاظه وحتى الآن .

«مدعاة حيرة !» .

ايمان تصر تتطلع إليه في عينيه ، باحثة عن رد فعله إزاء السماع هل يخبرها شعوره المستجد بالتخلي؟ !

«مدعاة قنوط !» .

ليس من السهل على عقلية ذات توجه سياسي بفهم منطق الأحداث أن تؤلف ما بين ضرورة مبادرة طرف عربي فاعل بتدخل فوري ، وبين . . . «فخامة . . . .

«هل هو منطق الإعلام العربي في حالاته؟ !» .

يمسك زفرة يائسة كادت تنفلت من فمه . يهرب بعينيه عن مواجهة عيني

إيمان . يقول هادفا تعويم فهمه :

ـ يجب لا نتعجل الحكم على الظواهر .

* * *

بدهشة منها ـ رغم انفصالهما ـ ظلت تركن إليه كلما دعتها الحاجة ، مما يؤكد له ثقتها به مازالت ضمن حدود ارتأتها هي .

هذا الموقف استدعاه يستمهلها ذات ظرف ، يسألها أسبابها ، ليواجه ردا فوريا بدا وكأنه عفوي .

ـ صداقتنا فوق كل اعتبار .

ولأنه لم يعقب أضافت متسائلة :

ـ أليس كذلك؟ !

أنىّ له إمكانية يتسلل إلى وعيها ، يجعلها تدرك استحالة التوفيق ـ بالنسبة إليه ـ بين واقع أنه كان يملكها كلها عبر امتدادهما في زمنهما المشترك ، وبين أن يتساكنا . . . طابق تحت . . . طابق فوق؟ !

«علاقتك بالأشياء مرهون بمدى فهمك لها» .

من منهما فهم ما الذي تعنيه معاناة الآخر ! . . . ورد الفعل المترتب؟ !

«في تصريح لأحد مسؤولي المنظمة من تونس . . .» .

المذياع يواصل . . . وأعتى مواقف الأقربين وأشدها قسوة على القلب أن يجيء التخلي في وقت تكون فيه المحايدة عملا مشينا .

«صرح رئيس وزراء . . .» .

التوالي يعني الاتفاق أو التفاهم . جسامة المصاب عندما يحل فهمه متأخرا ، وما جرؤ سلطان يقول لإيمان :

ـ يجب نتعجل الحكم على الظواهر .

* * *

إذاعات العالم من أقصاه إلى أقصاه تتحدث عن الكويت . سلطان موجود

هنا . منطقة بيان من الكويت ، وهذا الشعور الطاغي بالانقطاع عن كل ما له صلة بالعالم الخارجي بصفته كرة أرضية .

الابتسامة . . .أيما ابتسامة ، لابد تعني شيئا ، أو تؤكد معنى ما ، عبر الشفتين أو العينين . كثيرة هي المرات التي تعاطى فيها سلطان الابتسامة . هذه المرة وحدها تختلف عن سابقاتها كلها .

ابتسامته ، الآن ، تبدأ في داخله ، لتظل هناك في الأعماق ، . مريرة كما الحب ، شامتة كما الأشقاء .

من أين للكويت ـ وهي مكانية جغرافية ـ تتلبسه من أعماقه ، لتتمثله إحساسا جياشا يستحيل معه الفصل بينهما . ليشعر بأنه هو الكويت ، وأن الاستباحة الماثلة واقعة عليه بشخصه .

«جدلية الذات والمكان» .

التفت إلى إيمان .

ـ لنا شرف يهتم العالم أجمعه يتحدث عنا .

ما كان تخلص من ضغط ابتسامته الداخلية الدالة . تطلعت فيه . عيناها بسؤال ضمني :

ـ «العبرة؟ !» .

تواتر الأحداث والأخبار وردود أفعال ومواقف جهات عربية متفاوتة . إذاعة بغداد والإذاعة الكويتية الناطقة بلسان إذاعة بغداد :

«فتية من الكويت آمنوا بربهم . . .» .

الإيمان والنظام العراقي صنوان !

« . . . ثاروا على الظلم والفساد . . . وفي لحظة مشرقة من الانبعاث العربي القومي المؤزر تمت الإحاطة بعروش البغي في كويت السؤدد . .» .

النتيجة المستقاة :

«الثوار المزعومون ـ بعدما نجحوا سيطروا على مقاليد البلد كافة ، وخوفا من تدخل خارجي لصالح النظام السابق المنهار ـ طلبوا مساعدة أشقائهم من نشامى العراق ، فهب هؤلاء يلبون النداء» .

اجتماع جدة كان أمس . من هم هؤلاء الفتية وقد آمنوا بربهم . . . كيف؟ ! النشامى تلبية النداء ! ! . . . اللعبة واللاعب ! !

أيا كان تدني مستوى ذكاء القائمين على أنظمة بعينها . . . لابد للكذب المقصود يحاك مقبولا ، وإلا مدعاة ماذا؟ !

الكويت تعرف ناسها فردا فردا بأسمائهم وأهوائهم ، وإن كان هناك من ثاروا فهم في حقيقتهم ليس حقيقتهم .

في السنوات الأخيرة جرى تداول مفهوم «تصدير الثورة» ، أما عن استيرادها . . . يحز في نفسك حد الحقد العاجز المشرب بالغثيان يواجهك من يستبيحك . يكشر لك مبتسما .

لا يندى جبينه وهو يردد على مسامعك :

ـ أنا هنا لنصرتك .

***

دخلت ليتا حاملة صينية صغيرة بفنجاني قهوة . تعابير وجهها لا تكاد تخفي انطباعها بالقلق والخوف .

«لعلها بدأت تعرف !» .

ردد سلطان مع نفسه . كانت ليتا قدمت قهوتها ولم تنصرف مباشرة كعادتها . نقلت نظرتها بين وجهي إيمان وسلطان ، قبل أن تتفوه سؤالا مترددا يشي ببوادر جزعها :

ـ هناك حرب ! !

إيمان تحيل مهمة الإجابة إلى سلطان ، الأخير يسعى يوضح هادفا يخفف وقع خبره :

ـ بهذا الشكل أو ذاك .

خوف ليتا وقلقها يكبران في عينيها . سلطان يواصل :

ـ الأمور لم تتضح بعد .

نظراتها تبقى عالقة في وجهه تستوضحه المزيد .

ـ هي أزمة أيام . . . على الأغلب .

لا يبدو عليها أنها اقتنعت بما سمعت ، مما حفزه يضيف :

ـ الأحداث بطبيعتها تنحصر بين العراقيين والكويتيين .

يترسم دقة استنتاجه . يكمل :

ـ الجالية الفلبينية بمنأى عما يحدث .

ابتسمت بتسليم حزين حائر ، لتنسحب بالهدوء الذي قدمت به ، ما كان بدا عليها أنها اقتنعت بما سمعت .

* * *

الكويت . خصوصية التركيبة السكانية . الجاليات التي لا حصر . الفراغ الأمني المترتب ، الداخل . . وما هو متوقع .

ملاحقتك مؤشر المذياع بحثا عن أخبار . الإذاعات الخارجية تلاحق ردود أفعال الخارج . أما عما يحدث هنا . . . وكالات الأنباء العالمية تجمع :

«ما يزال الغموض يحيط الأوضاع داخل الكويت» .

الإذاعة الناطقة بلسان بغداد أوردت :

«يسر مجلس قيادة ثورة الكويت المحررة يؤكد للمواطنين الأشاوس أن الأوضاع مستتبة . .» .

دهشة إيمان لا تخفي مرارة سخريتها :

ـ صار لدينا مجلس قيادة ثورة !

«أيا كان مستوى عبقرية القائمين على نظام بعينه . . . لابد للكذب ـ في حالات منه ـ أن يصبح مدعاة . . .» .

مجلس قيادة الثورة المعني يناشد الكويتيين ـ دون غيرهم ـ أن يكفوا عن إبداء مظاهر ابتهاجهم بنجاح ثورتهم المؤزرة ، ويهيب بهم ، بلهجة مشبعة وعيدا ، ملازمة منازلهم . . . حتى إشعار آخر .

ـ معنى هذا . . .

تساءلت إيمان بلهجة تتضمن جانبا من طموح خفي ، واستطردت :

ـ . . الاحتلال لم يفرض سيطرته الكاملة على الكويت !

استغرب منها استخدامها كلمة «احتلال» . أدبياته السياسية تفيده أن الاحتلال يجيء استعماريا غربيا بالدرجة الأولى ، أما والحالة عربية عراقية . . . فوضى الذهن باختلاط المفاهيم وتبادل مواقع القيم . الإذاعة الناطقة بلسان بغداد تواصل إعلان إجراءات :

«بناء على مقتضيات المصلحة الوطنية العليا قرر مجلس قيادة الثورة في الكويت المحررة إغلاق المعابر الحدودية . . . الموانىء . . . المطار الدولي . . بدءا من ساعة إعلان هذا البيان . .» .

أناشيد وأغان وطنية عراقية حماسية وقراءة إذاعية لسيل من برقيات التهنئة والتأييد واردة عن أرجاء القطر العراقي الشقيق ، بقطاعاته الرسمية والشعبية المختلفة .

«الأمور مبيتة . أوراق اللعبة لم تكشف كاملة بعد !» .

تحليل إخباري لإذاعة لندن :

«خلال سنوات الحرب العراقية الإيرانية لعبت الكويت دور حليف أساسي إلى جانب العراق ، ودفعت لقاء ذلك ثمنا باهظا تمثل في زعزعة استقرارها الأمني وعرقلة نموها الاقتصادي . . . النظام العراقي إثر انتهاء حربه مع إيران . . . صناعته العسكرية واقتصاده المثقل بالديون . تطلعه إلى جارته الغنية . . . جانب آخر . . . إصرار العراق يكون له منفذه البحري في المياه العميقة . وطموح الاستيلاء على جزيرة بوبيان الكويتية . افتعال الخلاف حول حقل الرميلة النفطي . . جهود وساطة عربية عالية المستوى تكللت بتحقيق لقاء قمة الطرفين في جدة . . آمال التوصل إلى تسوية ، لكن نظام بغداد استغفل الجميع . . . هاجم الكويت بقوات تفوق من حيث العدد عشرات أضعاف الجيش الكويتي ، مما يشير إلى . .» .

يتحول سلطان بانتباهه عن المذياع . جرس التلفون عاود رنينه .

***

التلفون وسيلة أخرى لمعرفة ما يدور . يد إيمان تمتد إلى المذياع تضبط مستوى الصوت . يد سلطان تمتد إلى سماعة التلفون .

ـ ألو !

يباغته صوت رحّال :

ـ صباح الخير .

لله في خلقه شؤون . يحسده تماسكه . ويدهشه تذكره بهاتف . علاقتهما ـ بما هي عليه ـ لا ترقى . .

ـ «أهلا رحّال» .

رددها دون أن يعرف كيف يخفي مشاعر قلقه واستفزازه . رحال ـ في فترة سابقة من زمن الاهتمامات السياسية التقدمية ـ كان أحد الشركاء النشطين حد التطرف . كان ـ كما خبر عنه ـ كويتي الولادة يساري التوجه ، ريثما اشتد أوار الحرب العراقية الإيرانية فآل رحال إلى توجه ديني طائفي ، معلنا شجبه النظام العراقي المعتدي وقتها ، وما نحا نفسه حق مناصرة المعارضة العراقية المستضعفة .

ـ ما هو رأيك بالمتغيرات الحالية؟ !

رحال يسأل . السؤال بحد ذاته إذا أخذ بالصيغة واللهجة يصبح مدعاة للشك .

يمسك سلطان على نفسه شعوره بالاستفزاز .

«من منهما أخطأ الآخر؟ !» .

ويظل ملزما يساير محدثه . يردد كلمته كمن يستوضحها :

ـ متغيرات؟ !

تتدافع كلمات محدثة موضحة :

ـ المتغيرات التي طرأت على الساحة الكويتية اليوم !

دماء سلطان تتدافع في رأسه . تضغطه من عينيه . الغضب حالة لها ما يبررها . سؤال رحال يزمع يستشف موقفه . يشككه نفسه .

«من منهما أخطأ الآخر؟ !» .

الساحة ـ كحدث حالي ـ هوية مستباحة . والحد الأدنى من المنطق ـ سياسي

أو غير . . . ـ لابد يفهمها بصفتها ساحة حرب فجيعة ، مؤهلة تضع حدها فجيعة أخرى مماثلة ، أو أشد .

ـ في الحقيقة . .

سلطان يتحرى حذره . رحال ـ كما تبادر إلى ذهنه ـ لم يبادر بمهاتفته بإيعاز ذاتي محض . لعل أولئك الذين تعاملوا مع الحدث على أنه متغيرات . . .

ـ . . . أنا مازلت في موقف المراقب .

أكمل سلطان إجابته باذلا جهده يهيمن على انفعاله .

ـ طيب . .

قالها محدثه . لعله فهمه . وختم :

ـ . . سأحاول اتصل في وقت لاحق .

تنبه سلطان إلى أنه كان يلهث . الغضب حالة لها ما يبررها . وتنبه إلى إيمان تسأله باهتمام أليف يتشرب محبة :

ـ ما بك؟

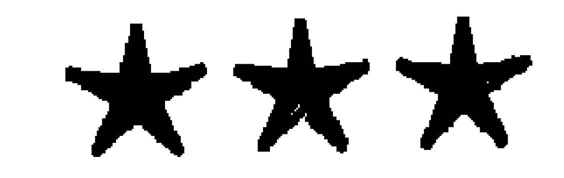
كان أعاد سماعة التلفون مكانها ، وكان يحتاج يلم أشتاته . إيمان تواصل بقلق مشارك :

ـ وجهك محتقن بالدم ! !

افتعل ابتسامة مطمئنة .

ـ رحال .

قالها كلمة مجردة ، ولم يضف . كان مازال يحتاج يلم أشتاته .



الفهرس

١ ـ إضاءة ٦

٢ ـ القسم الأول: عن المؤلف: ٧

- مفتتح حواري. ٨

- المؤلف الحقيقي: شهادة ذاتية. ٣٠

- المؤلف الضمني: ارتحالات كتابية. ٣٧

٣ ـ القسم الثاني: عن العالم الروائي: ٤١

- الخطاب الروائي في إحداثيات زمن العزلة. د. مرسل العجمي. ٤٢

- النيل، الطعم والرائحة. أبو المعاطي أبو النجا. ٦٤

- الرباعية. روجر آلن. ٧٣

- النيل، الطعم والرائحة: بين التاريخ والتخييل. سامي سويدان. ٨٧

٤ ـ القسم الثالث: الرسم والكتابة: شهادة الفنان التشكيلي: عبدالله يوسف ١٠٤

٥ ـ القسم الرابع: نماذج كتابية: ١١٩

- من مجموعته القصصية «البقعة الداكنة». ١٢٠

- من «القصة العربية في الكويت»: قراءة نقدية. ١٣٣

- من «ملف الحادثة ٦٧». ١٥١

- من «إحداثيات زمن العزلة». ١٧٣

صدر ضمن هذه السلسلة

١ـ أدباء وأديبات الكويت

ليلى محمد صالح

٢ـ المسرح في الخليج

د. محمد حسن عبدالله

٣ـ الدكتور عبدالله العتيبي

(كتاب تذكاري)

٤ـ الأجنحة والشمس (دراسة تحليلية في القصة الكويتية)

د. نجمة إدريس

٥ـ رسائل البشرى في السياحة بألمانيا وسويسرا في سنة ١٨٨٩م

حسن توفيق العدل/ دراسة وتحقيق د. محمد حسن عبدالعزيز

٦ـ أربعة أصوات شعرية من الخليج والجزيرة

د. محمد حسن عبدالله

٧ـ المغيّب والمجسّد : دراسة في قصص الدكتور سليمان الشطي

د. مصطفى الضبع

٨ـ عبدالله سنان : مغني الشعب (حياته وشعره)

فاضل خلف

٩ـ العرب وتأصيل المسرح

د. خالد عبداللطيف رمضان

١٠ـ تجليات الأنا في شعر ابن الفارض

عباس يوسف الحداد

١١ـ الدوائر والزوايا (قراءة في شعر أحمد السقاف)

د. مختار علي أبو غالي

١٢ـ عبدالله خالد الحاتم : الصحفي ـ المؤرخ ـ الباحث

خالد سالم محمد

١٣ـ الشيخ عبدالعزيز الرشيد (دوره في الحياة الأدبية والثقافية في الكويت)

يعقوب يوسف الحجي

تنويه : «صدر هذا الكتاب في «مارس» ٢٠٠١م ، الطبعة الأولى ، وكتب «أبريل» سهواً»

١٤ـ إسماعيل فهد إسماعيل : «ارتحالات كتابية»

د. مرسل فالح العجمي

